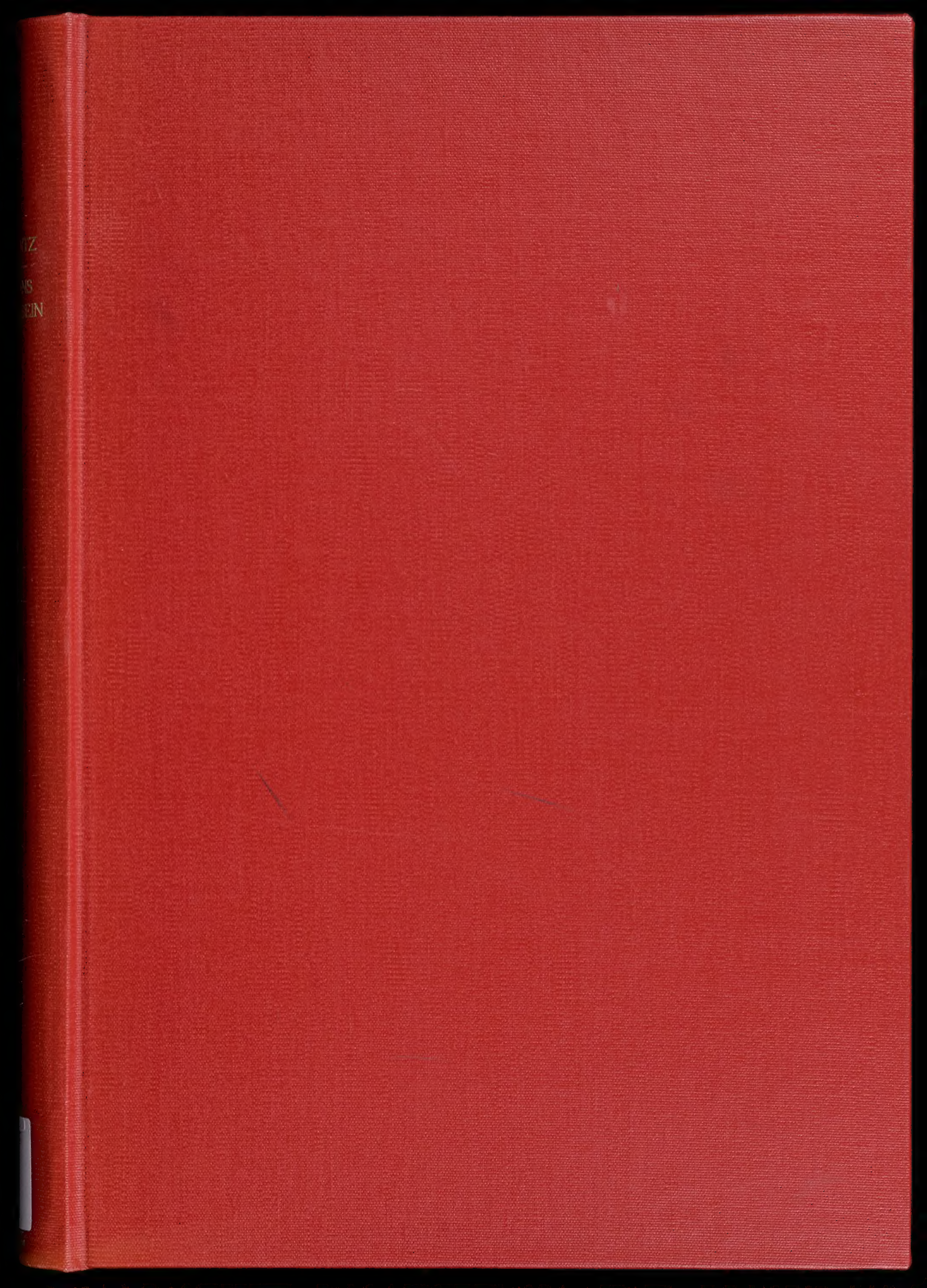




HANS HOLBEIN





HANS

HOLBEIN

PAR

PAUL MANTZ

DESSINS ET GRAVURES SOUS LA DIRECTION

DE

ÉDOUARD LIÈVRE



PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

L.-HENRY MAY

9 ET 11, RUE SAINT-BENOÎT



HANS HOLBEIN



Puisque le souffle mystérieux qui vivifia tous les arts aux premiers jours du XVIe siècle et fit éclore dans l'esprit tant de fleurs nouvelles, répandit jusque sur l'Allemagne ses fraîcheurs fécondantes, il fallait qu'il fût vraiment irrésistible. L'Allemagne était le pays du monde qui paraissait le moins disposé à subir la douce autorité de la Renaissance. Le génie germanique semblait vouloir prolonger le moyen âge : il était robuste et hardi ; il se permettait de libres coups d'aile dans les régions de la pensée ou de la conjecture ; mais, pour les choses de l'art, il se montrait presque hostile à la grâce. Le nom d'un maître glorieux, Albert Dürer, résume à cette époque les préoccupations de l'école allemande. Tous s'enfermaient autour de lui dans la rudesse primitive : il les dominait de la hauteur de son génie ; il était plus grand qu'eux : il leur ressemblait pourtant. Albert Dürer avait, par deux fois, visité Venise ; il était même allé jusqu'à Bologne ; il fut en relation avec le jeune Raphaël ; mais il resta fidèle à la loi de son tempérament et de sa patrie ; et, si admirable qu'ait été son œuvre, il y

fit toujours entrer plus de caractère et de naturalisme que de beauté idéale. Il connut de très près l'art italien à son heure triomphante, l'heure de Léonard de Vinci : il fut — étant d'ailleurs si curieux et si grand — profondément troublé par la question technique, par la magie de l'exécution, par la suavité que les Milanais et les Vénitiens donnaient au modelé des figures humaines. Il essaya de peindre comme eux : jamais il ne modifia son style.

Mais le tendre génie de la Renaissance italienne n'admettait pas qu'on lui résistât. Vaincu ou du moins ajourné par l'âpreté d'Albert Dürer qui resta ferme comme un roc et s'obstina à ne pas vouloir sourire, il attendit des circonstances meilleures, et quelques années après il trouva dans Hans Holbein une nature plus complaisante et plus ouverte, qui ne refusa pas d'écouter et qui sut comprendre. Assurément Holbein ne fut pas transformé; il ne devint ni Florentin, ni Lombard; il continua à peindre le portrait à l'ancienne mode, il ne consentit point à altérer, par un parti pris d'imitation débilitante, la grande sincérité qui resta toujours le meilleur de sa force; mais il fut séduit par les vertus décoratives de l'art italien; il se laissa prendre aux prestiges de l'arabesque, et, dans l'arrangement de certaines compositions, dans le goût capricieux de l'ornement, il fit bien voir que la grâce est une souveraine invincible et que, fût-on né en Allemagne, on n'est pas impunément le témoin des grandes féeries du XVIe siècle.

Cette aptitude à jouer familièrement avec le décor fut une des originalités de Hans Holbein. Il en eut d'autres, et non moins précieuses. Peintre de sujets religieux, inventeur de cartons pour les faiseurs de vitraux, habile à imaginer des architectures somptueusement chimériques, inépuisable dessinateur de vignettes et de types pour la décoration des livres, créateur de modèles que les orfèvres et les ciseleurs faisaient vivre dans l'or ou dans l'argent, il a été mêlé à tous les arts de son époque et à tous ses rêves. Et comment oublier que lorsqu'on cherche à formuler les lois éternelles du portrait, le nom de Holbein est un des premiers qui viennent sous la plume ou sur les lèvres? Ici il a été le maître impeccable et il brille à côté des plus grands. Que saurions-nous du XVIe siècle si Holbein, historien fidèle, n'avait précisé d'un trait définitif la physionomie morale des hommes de ce temps?

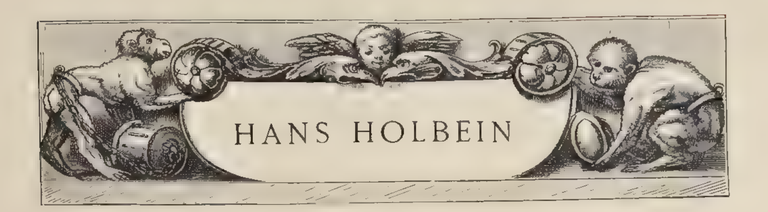
Nous voudrions dire quel a été le rôle de Holbein dans l'art, et aussi quelles furent ses aventures et sa vie. Le programme semble doublement ambitieux. Les œuvres sont éparses en Allemagne, en Suisse, en France, en Angleterre, en Portugal, et il n'est point facile de les voir toutes; beaucoup d'ailleurs ont déjà disparu, et ce n'est pas sans effort qu'on peut en reconstituer la physionomie; parmi les peintures qu'on lui attribue, quelques-unes sont, non sans raison, contestées. Pour la biographie de l'artiste, elle reste en bien des points voilée d'ombres mystérieuses. L'école allemande n'a pas eu de Vasari : personne, au temps où vivait Holbein, n'a pris soin de raconter son histoire et, dans ce que nous croyons savoir de ses voyages, de ses travaux, de son caractère, il y a encore une certaine part laissée aux ingénieuses témérités de l'hypothèse.

Ce n'est que dans une période relativement récente qu'on a bien voulu s'occuper de Holbein. La date de sa naissance a été longtemps douteuse, et il n'est pas sûr qu'elle soit définitivement établie : celle de sa mort n'est connue que depuis 1861. Pour apprendre le peu qu'on sait, pour contrôler les assertions suspectes des écrivains du XVII[e] siècle, il a fallu fouiller les archives et interroger les vieux registres. Les Allemands et les Suisses se sont fort employés à ce noble travail. Ulrich Hegner en 1827, Rumohr en 1836, M. le docteur Alfred Woltmann en 1866, M. Edouard His en 1871, ont mis en lumière bien des faits inconnus et élucidé bien des points obscurs. L'intelligente collaboration de l'Angleterre, où Holbein a longtemps vécu et où il est mort, n'a pas été vainement réclamée. Le volume publié en 1867 par Ralph Wornum, *Some account of the life and works of Hans Holbein,* est un véritable monument élevé à la gloire du maître. Toutes les recherches antérieures sont venues se résumer dans ce précieux recueil où abondent aussi les observations nouvelles. Mais l'esprit moderne a de si insatiables cusiosités, l'ambition de voir clair dans les choses du passé a tellement grandi en Europe, qu'un complément d'enquête a été jugé nécessaire. On a fait à Augsbourg et à Bâle quelques découvertes imprévues, et le livre de Wornum, excellent il y a dix ans, a déjà vieilli, M. Alfred Woltmann, à qui la gloire de Holbein paraît chère, ne s'est pas borné à corriger l'ouvrage qu'il avait publié en 1866 sous le titre : *Holbein und seine Zeit;* il l'a refait en partie et l'édition qu'il en a donné à Leipzig (1874-1876)

est, même pour ceux qui ne penseraient pas toujours comme l'auteur, un trésor d'informations précieuses et de documents authentiques. Là est la vérité, telle du moins qu'on peut l'entrevoir aujourd'hui.

Quant à nous, qu'une longue admiration pour le glorieux maître autorisait seule à prendre la parole, nous devons avouer en toute franchise que si nous n'avions pas trouvé dans les travaux de nos prédécesseurs la lumière qui nous manquait, nous n'aurions pas osé écrire sur Holbein. Nous demandons pardon de notre audace. Alors même qu'on se sent protégé et soutenu par la science des autres, l'entreprise demeure difficile. Il eût été plus prudent peut-être de continuer à garder, à propos de ce puissant artiste, un silence qui jusqu'à présent ne paraît pas avoir compromis sa renommée. Mais il a toujours été doux d'étudier librement les belles questions et les grandes œuvres : le travail réserve d'ailleurs des joies secrètes à l'ouvrier le moins habile. L'écrivain est pareil à l'enfant qui, après s'être amusé à courir gaiement dans les herbes, s'imagine qu'en obéissant à son caprice, il s'est acquitté d'un devoir.





I



A la fin du xv[e] siècle, Augsbourg était la ville la plus riche de la Souabe et la plus vivante. Le commerce la rendait prospère, l'art la faisait glorieuse, et, bien que les négociants et les artistes ne soient pas habitués toujours à parler le même langage, l'union s'était établie à Augsbourg entre ceux qui s'inquiètent avant tout des réalités de la vie et les rêveurs dont l'esprit est plus volontiers tourné du côté de l'idéal. On se souvenait vaguement qu'on avait dans le passé des origines romaines, et lorsque, aux jours des cérémonies publiques ou des fêtes populaires, les gardes du *Rathhaus* faisaient flotter au vent la bannière dont une pomme de pin forme le blason, chacun se sentait fier, les préoccupations de la vie municipale tenant alors dans le cœur du citoyen plus de place que le souci de la patrie, qu'il connaissait si peu. A ces hommes d'un autre âge, à ces patients ouvriers dont l'existence fut parfois un combat si douloureux, un certain

orgueil était permis, et peut-être aussi quelque joie : producteurs infatigables, ils faisaient du bruit dans le monde.

Augsbourg était véritablement la ville du travail. C'est là que les Fugger, dont les princes enviaient la fortune, avaient établi leur comptoir : au-dessous d'eux s'agitait une foule de banquiers, de changeurs, de trafiquants, à qui l'esprit d'aventure ne manquait pas et qui multipliaient les échanges avec l'Italie du Nord, particulièrement avec Venise. Il n'est pas mauvais qu'il y ait dans une cité un certain nombre de collectionneurs de ducats et de sequins. Les pièces d'or, en s'entassant les unes sur les autres, ont une musique persuasive qui dit aux moins courageux que la paresse n'est bonne à rien. Aussi travaillait-on beaucoup à Augsbourg. Sans parler des choses de pure industrie que les marchands envoyaient au loin, on faisait en abondance des œuvres qui touchent de si près aux créations de l'art qu'elles semblent se confondre avec les plus nobles inventions de l'esprit. Toutes les expressions du génie humain sont d'ailleurs parentes. S'il y avait à Augsbourg des orfèvres, des armuriers, des sculpteurs habiles à tailler le bois, des maîtres experts dans l'art de la ferronnerie, il y avait aussi à côté d'eux une légion de peintres.

L'histoire de la peinture à Augsbourg ferait tout un livre. Nous n'avons pas à l'écrire ici. Qu'il nous suffise de dire que, pendant les dernières années du XVe siècle, à l'heure où Albert Dürer étonnait l'Allemagne par les nouveautés audacieuses de son génie, il y avait dans la ville des Fugger deux artistes d'une certaine notoriété. Bien que leur mérite fût très inégal, Hans et Sigismond Holbein ou Holbain — les vieux registres donnent ces deux formes — paraissent avoir occupé, en Souabe d'abord et plus tard en Alsace et en Suisse, une situation trop oubliée aujourd'hui, mais qui jadis ne fut pas sans importance.

Nous dirons quelques mots de ces deux peintres qui étaient frères et nous en parlerons avec prudence, car, pour peu qu'on ait au cœur le respect de la vérité, on doit avouer que, malgré les recherches des érudits, ils ne sont, ni l'un ni l'autre, bien connus ; leur biographie, comme leur œuvre, reste enveloppée dans un demi-jour dont les investigations les plus savantes n'ont pas encore réussi à éclairer le mystère.

Hans Holbein, qu'il faut appeler Holbein le Vieux, pour le distinguer de son illustre fils, est né vers 1459 ou 1460. Bien que conjecturale, cette indication est tout à fait vraisemblable : elle concorde avec quelques dates certaines. Le père de Holbein appartient visiblement à la génération qui a précédé Albert Dürer (1471) et Hans Burgkmair (1472). Il n'a pas comme eux, ou du moins il n'a point au même degré, la pénétrante intimité de l'accent moderne ; il a paru

ignorer parfois les conquêtes des nouveaux venus, et, quoique son crayon se soit montré singulièrement incisif dans le portrait, c'est, à bien des égards, un homme du passé.

On ne sait presque rien des commencements du vieil Holbein. Les œuvres de sa première jeunesse ne sont point connues ; car les belles peintures de la cathédrale d'Augsbourg ne datent que de 1493, et ce n'est guère qu'en 1494 qu'il est cité dans les registres des taxes imposées aux habitants de la ville. Le livre de la corporation des peintres le mentionne également en 1496 sous le nom de Hannss Holbain. Peu après, on le voit entreprendre quelques voyages. C'était l'usage du temps. L'artiste allait volontiers de province en province, s'arrêtant dans les couvents où l'on voulait bien utiliser son pinceau et pliant bagage quand il avait fini son œuvre. Holbein le père a travaillé à Ulm, et nous voyons même par un contrat de 1499 qu'il avait reçu le droit de bourgeoisie. En 1501, nous le retrouvons à Francfort occupé des choses de son métier. L'année suivante, il était revenu à Augsbourg, et il y vécut longtemps d'une vie laborieuse et mêlée çà et là de quelques ennuis. Était-il pauvre? n'aimait-il point à payer ses dettes? On ne sait, mais des documents authentiques prouvent que des créanciers de méchante humeur le traduisirent plusieurs fois en justice. Le 10 mai 1515, un boucher lui réclame le payement d'un florin ; même aventure le 13 novembre 1516 et le 20 janvier 1521. Il s'agissait de sommes minimes, à peine quelques kreutzers, et cependant le vieil Holbein n'était pas en situation de faire honneur à sa signature. La fin de sa vie paraît avoir été besogneuse et errante. Il alla travailler à l'abbaye d'Issenhein, près de Colmar. En 1524, il était mort, ou du moins son nom n'est plus cité dans les registres d'Augsbourg.

Les difficultés qui traversèrent cette existence d'artiste n'autorisent pas à voir dans Holbein le père un peintre sans talent. La pauvreté n'est pas toujours un signe de faiblesse. Il reste de lui assez d'œuvres sérieuses qui permettent de lui rendre justice. C'était certes un maître habile celui qui, dans la série de petits portraits à la pointe d'argent que conserve le cabinet des estampes de Berlin, a montré tant de finesse, tant de dextérité à saisir sur le vif la physionomie de ses modèles. Le musée de Bâle possède aussi quelques « crayons » du vieil Holbein, et ces images, très simples par l'exécution, très frappantes par la vitalité et le caractère, prouvent, à n'en pas douter, que le père n'a pas été pour le fils un initiateur médiocre.

Le maître d'Augsbourg a fait aussi de la peinture. Il a même travaillé comme un producteur infatigable, préoccupé, on doit le croire, de conquérir le salaire

dont il avait besoin pour faire face à ses charges de famille, et négligeant quelquefois la dignité de son art pour achever plus rapidement l'œuvre commencée. De là une grande inégalité dans la valeur de ses compositions religieuses. On lui attribue au musée de Munich une suite de tableaux qui représentent la Passion du Christ et qui, s'il faut parler avec franchise, sont d'une exécution grossière, d'une négligence de travail bien peu d'accord avec les méthodes sérieuses et naïves qui furent en honneur à la fin du xve siècle. Holbein le père a été surtout un peintre troublé : les inquiétudes d'une époque de transition apparaissent souvent dans son œuvre ; il n'a plus la candeur des temps primitifs ; il n'entre pas dans la vie glorieuse qui vient d'être ouverte par Albert Dürer : il est mélangé au point de faire hésiter le connaisseur. Ici il faut pénétrer dans le détail et donner des preuves.

Ces preuves, nous les emprunterons à des témoignages authentiques, aux tableaux que conservent la cathédrale d'Augsbourg et la *Gemalde-Galerie;* c'est là qu'on peut étudier dans ses transformations successives et dans ses incertitudes le talent du père de Hans Holbein.

La nef de la cathédrale montre, suspendues aux quatre piliers les plus voisins du chœur, des peintures dont les décorations éclatantes et fraîches sont visiblement inspirées des admirables méthodes qui furent si chères au xve siècle. Ce sont les œuvres les plus anciennes du vieil Holbein, ou du moins les plus anciennes que nous connaissions, et nous serions disposé à dire que le maître n'a jamais été plus fort, parce qu'il n'a jamais été plus sincère. Ces tableaux, d'assez vaste dimension, représentent le *Sacrifice de Joachim*, la *Naissance de la Vierge*, la *Présentation de la Vierge* et *Jésus dans le temple*. Ce sont des compositions à nombreux personnages, des spectacles hardiment découpés et pleins de franchise. Si l'on voulait les juger au point de vue vénitien, la coloration ne paraîtrait pas absolument harmonieuse, certains tons parlant trop haut, et quelques rouges s'exaltant un peu sur les fonds clairs comme dans les miniatures du temps. Mais l'ensemble a de la richesse et de l'éclat. Les têtes sont très vivantes, sans être poussées jusqu'à l'individualité rigoureuse du portrait. L'exécution est ferme, précise, savamment soulignée. Ces quatre peintures datent de 1493, et la dernière porte le nom de HANNS HOLBEIN. Pour en résumer le caractère, il suffira de dire qu'elles ont tout le sérieux du xve siècle, avec une fleur de naïveté et de jeunesse.

A la *Gemalde-Galerie* d'Augsbourg, le vieil Holbein apparaît beaucoup plus inquiet : les complications de son talent éclatent même ici avec une évidence qui

désoriente la critique. Les œuvres réunies dans ce musée sont d'une inégalité si visible qu'on hésite à caractériser la manière du peintre. Il semble en avoir eu plusieurs. La *Basilique de Sainte-Marie Majeure* date de 1499. Ce triptyque a fait partie d'une série de tableaux qui, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, furent exécutés pour le couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg. D'illustres maîtres, entre autres Hans Burgkmair, s'associèrent à l'œuvre collective. Dans cette décoration pieuse, il ne s'agissait nullement d'une représentation architecturale des principales églises romaines, mais seulement d'une suite d'images approximatives qui, sous la forme d'une abréviation ou d'un symbole, devaient rappeler à la dévotion des religieuses les basiliques vénérées. Ce n'était guère autre chose que des cadres complaisants pour la figuration de scènes évangéliques ou légendaires. C'est du moins ainsi que Holbein le Vieux a compris le programme. Le panneau central du triptyque de *Sainte-Marie Majeure* représente, au milieu des élégances d'une architecture de fantaisie, le *Couronnement de la Vierge*. Sur l'un des volets, on voit la *Naissance du Christ;* sur l'autre, le *Martyre de sainte Dorothée*. Cette sainte n'avait pas été choisie au hasard. On sait en effet, par un extrait des comptes du couvent de Sainte-Catherine, que le retable fut exécuté aux frais de Dorothée Rehlinger.

Ce premier travail ayant réussi, Holbein le père fut chargé de peindre un autre tableau, *la Basilique de Saint-Paul hors les Murs*. La disposition et la pensée sont les mêmes. Au centre, le Christ couronné d'épines et insulté par les bourreaux; à droite, la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas; à gauche, le cadavre de l'apôtre martyrisé. Ici encore, on a conservé le nom de la donatrice, Veronica Welser, qui fut prieure du couvent.

Ainsi qu'on l'a dit ailleurs, on peut éprouver quelque embarras pour caractériser ces deux peintures. « L'exécution en est souple et facile, et le vieil Holbein paraît avoir été un praticien exercé, un ouvrier à qui le travail coûtait peu. Il se montrait adroit à grouper, sans trop de confusion, de nombreux personnages; mais pour le type et pour l'expression, ses figures sont assez vulgaires. On s'étonne presque de trouver dans le panneau central de la *Basilique de Saint-Paul* un détail délicatement ingénieux. Parmi les témoins qui, dans la partie inférieure du tableau, sont représentés en prière, Holbein le Vieux a introduit une jeune femme assise et vue de dos. C'est vraisemblablement Veronica Welser, car elle est dans le rayon lumineux et très apparente. Avec des raffinements dont un moderne serait jaloux, l'artiste primitif a peint coquettement l'attitude de son modèle, les épaules, la coiffure et la nuque blonde aux

cheveux relevés. C'est une idée à la Gavarni dans un tableau de 1504, et il est visible que le rude Holbein n'était pas incapable de délicatesse[1]. »

Eut-il la notion de la beauté et du style? Non. Et cependant il reste de lui, au musée d'Augsbourg, un tableau où, fidèle à des doctrines qui étaient celles de Bartholome Zeitblome et de quelques « anciens », il semble croire que l'art ne saurait tenir tout entier dans le culte du naturalisme que de triomphants novateurs commençaient à mettre à la mode. Ce tableau, qu'on sait avoir été peint en 1502 pour la famille Walther, c'est la *Transfiguration*. Combien l'œuvre est curieuse! Au centre, le sujet principal traité dans les données traditionnelles; sur les volets. la *Multiplication des pains* et le *Christ délivrant un possédé*. Les portraits des donateurs complètent la composition. Ainsi que nous le disions dans le travail dont nous avons déjà reproduit quelques lignes, les complications du talent du vieux maître apparaissent ici en pleine lumière. « Par un accident assez rare chez Holbein le père, la *Transfiguration* mêle au respect de la nature, qui va bientôt dominer dans l'école allemande, une vague recherche de l'idéal. Le Christ est debout sur la montagne entre Moïse et Élie : les visages, faiblement individuels, trahissent chez l'artiste un timide désir de se rapprocher des formes pures; les draperies aux plis sommaires visent à une sorte de grandeur simplifiée. Au bas de la colline, on voit les têtes, coupées par le cadre à la hauteur des épaules, de deux apôtres qui lèvent chacun une main en l'air et qui ouvrent de grands yeux étonnés. Ces deux têtes sont courageusement vulgaires : elles ont même un accent de laideur brutale, et il n'est pas impossible que cette grossièreté ait été volontairement cherchée pour marquer le contraste entre l'apparition surhumaine et les réalités terrestres. »

Peut-être la *Transfiguration* n'est-elle dans l'œuvre de Holbein le Vieux qu'une aventure d'un jour et presque une rencontre du hasard. D'ordinaire il n'a pour les formes épurées qu'un médiocre souci. On le voit bien, sans quitter le musée d'Augsbourg, dans trois tableaux qui semblent avoir fait partie d'une suite, sorte de « chemin de croix », comme il en a tant improvisé pour les églises de la Souabe. De pareilles œuvres, bien différentes de celles qu'il exécutait dans sa jeunesse, ne font pas grand honneur au vieil Holbein. Commencées sans soin, finies sans amour par une main hâtive, elles ont un peu le caractère d'une production industrielle. Les trois peintures d'Augsbourg, dont la date n'est point connue, représentent le *Christ crucifié*, la *Descente de croix*, la *Mise au tombeau*. Dans cette dernière composition se trouve, sur le vase de parfums

1. Le *Musée d'Augsbourg*. — *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, t. XVI, p. 494.

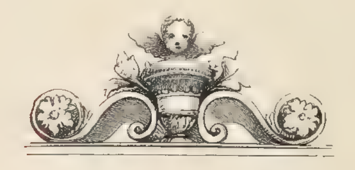
déposé aux pieds de la Madeleine, l'intéressante signature dont nous reproduisons le fac-similé. Le nom est visiblement écrit *Holbain,* et ce détail concorde avec les indications que nous avons déjà données. L'orthographe de ce grand nom fut longtemps flottante : il appartenait à Hans Holbein le fils d'en fixer la forme définitive.

Dans ces trois tableaux de la galerie d'Augsbourg, dans la *Mort de la Vierge* du musée de Bâle et dans quelques autres peintures, on reconnaît la caractéristique habituelle du talent du vieil Holbein, c'est-à-dire une certaine vulgarité. Il est même parfois assez près de la laideur, et il ne cherche pas toujours la laideur expressive. Ses figures, où le détail est négligemment indiqué, ont la monotomie du cliché courant. Holbein l'Ancien est de ceux à qui l'à peu près semble suffire. Et cependant — car les contradictions abondent chez lui — il eut, dans une assez haute mesure, le sens du portrait. Lorsqu'il avait sous les yeux le modèle vivant, il en saisissait l'accent individuel; si son pinceau est quelquefois lourd et banal, son crayon a presque toujours de la finesse et de l'esprit : dans l'intéressante série de ses petits portraits à la mine d'argent, il va droit au caractère typique, il annonce son glorieux fils.

Holbein le Vieux avait un frère, celui que les textes allemands appellent Sigmund. Son existence est constatée par les anciens registres d'Augsbourg ; mais son œuvre est mal connue. Sigismond Holbein paraît être né vers 1465. Il passa toute sa jeunesse dans sa ville natale, qu'il habitait encore en 1509. A une date qui n'a pas été déterminée, il quitta l'Allemagne et alla se fixer à Berne. Il y acquit le droit de bourgeoisie et il y possédait une maison. Le 6 septembre 1540, il fit son testament, et il a dû mourir peu après, puisqu'un acte authentique du 18 novembre nous montre ses héritiers prenant possession de la petite fortune qu'il avait laissée. Quand nous aurons ajouté que Sigismond ne paraît pas avoir été toujours d'accord avec son frère, et qu'il y eut même entre eux un commencement de procès (1517), nous aurons dit, non tout ce qu'il faudrait savoir, mais tout ce qu'on sait. Il ne nous est pas possible de déterminer avec quelque précision la nature du talent de Sigismond Holbein. La Galerie nationale de Londres possède un portrait de femme qui lui est attribué ; mais le conservateur de la galerie, Raph Wornum, reconnaît que cette attribution est absolument conjecturale. Le même écrivain fait mention d'une *Vierge couronnée par les anges*, peinture sur fond d'or, qui serait assez bizarrement signée S. Hollbain f.,

et qui se trouvait en 1867 à Nuremberg. Wornum avoue d'ailleurs qu'il n'a point vu cette madone, et nous devons faire le même aveu.

Il se peut que les affaires d'intérêt, de longues absences, l'installation définitive de Sigismond en Suisse aient relâché le lien qui existait d'abord entre les deux frères. Mais ces événements ne se produisirent que dans la seconde période de leur vie. Jusqu'en 1509, Hans et Sigismond vécurent ensemble à Augsbourg. Comme peintres, il appartenaient à la même école. Plus âgés que Dürer et que Hans Burgkmair, ils assistèrent, peut-être avec un peu de surprise ou de mauvaise humeur, à la transformation que subissait alors l'art allemand. A la fin du XVe siècle, ils ont dû avoir des idées communes et vivre dans le même idéal. Lorque Holbein le Vieux faisait le portrait de Sigismond, qui se retrouve dans la série des dessins du cabinet de Berlin, rien n'autorise à penser que les deux frères fussent des frères ennemis. Hans était marié, il voyait grandir autour de lui un groupe joyeux de jeunes garçons et de jeunes filles. Sigismond paraît être resté célibataire et on constate, en lisant son testament, que les enfants de son frère n'avaient pas, même après tant d'années, cessé d'être un des soucis de son cœur. Comment croire qu'il ne se soit point associé à la joie de la maison lorsque la famille du peintre d'Augsbourg s'augmenta du fils prédestiné qui devait être un des plus grands maîtres du XVIe siècle, Hans Holbein le Jeune ?





II



ACONTER la vie de Hans Holbein, examiner à loisir son œuvre admirable, ce n'est pas pour le biographe une joie médiocre. Pourquoi faut-il qu'il soit arrêté dès le début par l'étude d'un problème que les plus savantes recherches n'ont pas encore réussi à résoudre d'une manière définitive? L'histoire d'un grand artiste ne va pas sans une date fondamentale, celle de sa naissance. Or on ne sait pas exactement en quelle année Holbein est venu au monde.

Cette date, qui se dérobe aujourd'hui aux investigations des érudits, on a cru longtemps la connaître. Carel van Mander et tous les écrivains des deux derniers siècles affirment, avec une sérénité parfaite, que Holbein est né en 1498. Le consentement universel avait ratifié cette indication, lorsque vers 1854 elle fut tout à coup déclarée inexacte. Il existe au musée d'Augsbourg un tableau qui représente la *Mort de sainte Catherine* et qui est authentiquement daté

de 1512. Cette composition avait toujours été attribuée à Holbein le père. Un jour, la peinture ayant été restaurée, on vit apparaître les fragments d'une inscription inattendue : H. HOLBA. IN AVG. AET SVAE XVII. Ainsi la *Mort de sainte Catherine* était due à un Hans Holbein de dix-sept ans ; l'œuvre, depuis si longtemps donnée au vieux maître d'Augsbourg, devait être restituée à son fils, et l'arithmétique obéissant à des lois impérieuses, le peintre, qui avait dix-sept ans en 1512, était nécessairement né en 1495.

La nouvelle date fut acceptée et on la voit figurer encore dans le catalogue du musée d'Augsbourg, publié par M. Marggraff en 1869. Il aurait fallu avoir l'esprit bien mal fait pour révoquer en doute l'autorité de l'inscription si miraculeusement retrouvée.

Mais, heureusement pour l'histoire, il y a toujours des sceptiques. On étudiait avec une inquiétude soupçonneuse le *Martyre de sainte Catherine* de la galerie d'Augsbourg et les quelques mots latins dont cette peinture s'était si tardivement décorée. On attendait la mort de l'ingénieux restaurateur de tableaux qui s'était montré si habile à mettre en lumière une signature aussi surprenante. Il eut pitié de l'impatience publique : il mourut. Le 12 juin 1871, des incrédules, dont la persistance a droit à un remercîment, soumirent les caractères contestés à une épreuve concluante : quelques gouttes d'essence eurent raison de la supercherie ; l'inscription s'effaça comme par enchantement. Dès ce jour, on a renoncé à prétendre que Holbein est né en 1495, car cette date n'avait pas d'autre fondement que les mots AET SVAE XVII, mots fugitifs et dont la disparition est venue démontrer une fois de plus combien le mensonge est fragile.

Fallait-il, après cet essai malheureux et incorrect, revenir à la date dont nos pères s'étaient contentés, 1498 ? L'érudition allemande n'y a point consenti. Dans la seconde édition de son livre, *Holbein und seine Zeit*, M. Alfred Woltmann, qui sait à propos de son héros tout ce qu'il est possible de savoir, propose de fixer à 1497 la date de la naissance de Hans Holbein. Cette proposition a été acceptée par les auteurs du catalogue du musée de Bâle (1876), et il faut reconnaître que, bien qu'elle appartienne un peu au domaine de la conjecture, elle se présente entourée de vraisemblances qui doivent la faire prendre au sérieux.

Les maîtres naïfs du XVe siècle aimaient à introduire dans la représentation des scènes religieuses leur propre portrait et celui de leurs proches. Holbein le Vieux, qui tenait au passé par tant d'attaches, est resté fidèle à l'ancien usage,

Sur l'un des volets du triptyque dont le panneau central est consacré à la glorification de la *Basilique de Saint-Paul*, il a placé parmi les spectateurs trois figures intéressantes, un homme dans la force de l'âge et deux jeunes garçons. Une tradition dont l'exactitude a été constatée permet de reconnaître l'auteur du tableau, Holbein le père, dans le personnage aux longs cheveux, à la longue barbe, à la physionomie sympathique, qui assiste dévotement à la cérémonie. Les deux enfants qui sont debout devant lui sont ses deux fils, Ambroise et Hans. Ambroise était l'aîné ; le père étend la main sur la tête du plus jeune garçon, celui-là même qui sera le grand Holbein et dont il faut voir ici le premier portrait. Hans s'y montre déjà sérieux, avec une belle petite figure toute ronde et d'un type très allemand. Il semble avoir huit ou neuf ans ; mais comme on ne saurait déterminer son âge d'une façon tout à fait précise ; comme la date présumée du tableau (1504) n'a pas encore été authentiquée par un acte officiel, il n'est pas possible de trouver dans ce concours de circonstances un commencement de preuves et d'en tirer, pour fixer l'époque de la naissance de Hans Holbein, une conséquence indiscutable.

Nous avons ailleurs un renseignement plus éloquent. Il existe au Cabinet des estampes de Berlin, parmi les crayons du vieil Holbein, une précieuse feuille de papier sur laquelle sont figurées deux têtes d'enfants ; ils ne sont pas du même âge ; mais, grâce à la forme particulière du nez, ils se ressemblent comme deux frères. Entre ces deux têtes intelligentes on peut lire en caractères du XVI[e] siècle, le nom *Holbain*, et cette orthographe est précisément celle que le peintre d'Augsbourg paraît avoir préférée. Au-dessus du portrait du plus jeune frère, est écrit le prénom *Hanns* avec le chiffre 14 ; le nom du frère aîné est à demi effacé : c'est à peine si l'on déchiffre cinq lettres qui semblent devoir être lues... *prosy*, forme incomplète et singulière du nom *Ambrosius*. La date du dessin est absolument claire : 1511. D'où cette conséquence arithmétique, que Hans Holbein doit être né en 1497.

A défaut d'un document irrécusable qui n'a pas été produit encore, nous acceptons provisoirement la date proposée par M. Woltmann.

On n'a point de détail sur l'enfance de Holbein le Jeune. Les premières années d'une vie qui devait être si féconde s'écoulèrent doucement dans une maison dont l'art était la joie en même temps que la suprême ressource, car le vieil Holbein était un rude travailleur, et, si l'on en juge par le nombre de ses œuvres, il ne paraît pas avoir eu le loisir de rêver beaucoup. L'enfant grandit dans l'atelier de son père et sans doute aussi dans celui de son oncle Sigismond,

qui, bien qu'il n'ait pas été récompensé par la gloire, ne semble point avoir été un trop médiocre ouvrier. Il ne pouvait du reste sortir de la maison paternelle pour aller aux écoles sans voir reluire aux boutiques les scintillantes orfèvreries, sans entendre le marteau frapper à coups redoublés les métaux précieux ou le fer. Une promenade dans Augsbourg était alors une leçon. Hans Holbein s'enivra de cet enseignement salutaire. S'il fut, comme on n'en peut douter, l'élève immédiat de son père et de son oncle, il n'en fut pas moins instruit et surexcité par les influences ambiantes, par les grands spectacles du voisinage. L'heure était



AMBROISE ET HANS HOLBEIN

[illegible]

si belle, et la jeune fleur du XVIe siècle exhalait déjà tant de parfums ! Sans parler d'Albert Dürer, dont les estampes étonnèrent son enfance, Holbein put voir Hans Burgkmair travailler à Augsbourg dès 1504 ; il assista aux débuts d'Altdorfer, et il vit ainsi grandir en Souabe une école nouvelle qui s'affranchissait peu à peu des traditions anciennes et qui, dans la représentation du visage humain, s'étudiait à souligner l'expression parlante, à marquer fortement l'accent du type individuel. Alors même qu'ils croyaient chercher l'idéal, ces maîtres d'une sincérité implacable étaient essentiellement portraitistes. Leurs tableaux religieux groupent des martyrs qu'on pouvait reconnaître, des saints dont chacun savait





le nom. Dans l'atelier de son père, à l'église, partout, Holbein a vécu sa première jeunesse au milieu d'une galerie de portraits.

Il dut avoir du talent de très bonne heure. S'il est vrai que le grand Mantegna fut reçu à quatorze ans membre de la corporation des peintres de Padoue, Holbein a pu montrer une précocité pareille et charmer ses compatriotes par des prouesses d'enfant. Ici la certitude manque un peu, car il s'est fait entre les œuvres du père et celles du fils des confusions troublantes. Le *Martyre de sainte Catherine*, du Musée d'Augsbourg, est, comme nous l'avons dit, de 1512. Depuis que l'inscription mensongère a disparu, on ne veut plus que cette peinture, d'une exécution d'ailleurs assez pénible, soit l'œuvre d'un pinceau de quinze ans. Mais si, à cette date, Hans Holbein ne compte pas parmi les peintres, a-t-on le droit d'en conclure qu'il n'était pas en situation de s'inscrire au nombre des artistes en 1515 ? Trois ans de plus, ce n'est rien dans la biographie d'un homme médiocre ; c'est beaucoup pour le développement intellectuel d'un enfant qui est venu au monde portant au cœur la flamme sacrée.

Les historiens se sont demandé s'il faut attribuer au jeune Holbein ou à son père l'ancien retable d'autel conservé aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, le *Saint Sébastien*. On sait de quels éléments se compose cette œuvre importante. Le panneau central du triptyque représente le martyr nu et debout, attaché au tronc d'un arbre. A droite et à gauche, des estafiers vêtus, les uns à la mode du commencement du XVI[e] siècle, les autres à la façon des Orientaux chimériques qu'on rêvait alors, dirigent leur flèche contre le patient : au premier plan, un des archers a mis un genou en terre et fait jouer, à titre d'essai, le ressort de son arbalète. Au fond des perspectives d'une ville imaginaire avec ses clochers et ses tourelles. La composition n'est pas rigoureusement équilibrée ; mais la coloration abonde en tons éclatants.

Ce tableau a deux volets qui, l'un et l'autre, sont peints de chaque côté. Lorsque les volets sont ouverts, on voit à gauche *Sainte Barbe*, pompeusement vêtue et tenant en main un calice surmonté d'une hostie, à droite la charmante figure de sainte Élisabeth, couronnée, charitable, pensive, et s'arrêtant un instant dans sa marche pour verser à boire à des malades. Ces malades, que caractérise un certain parti pris de réalisme, sont des lépreux et ils montrent sur leur visage et sur leurs épaules les stigmates sanguinolents du mal qui les ronge. Les volets fermés font paraître un autre spectacle. A gauche, c'est l'ange de l'Annonciation, un ange aux ailes découpées comme celles d'un oiseau héraldique, aux amples vêtements qui retombent avec des plis lourds. A droite, c'est la Vierge

agenouillée qui interrompt sa prière pour écouter la voix mystérieuse et sur le front de laquelle plane le Saint-Esprit dans un auréole de gloire. Ces deux figures, l'Ange et la Vierge, sont ingénieusement encadrées dans un entourage architectural dont l'ornementation est empruntée au style de la Renaissance.

On sait d'où vient le triptyque de *Saint Sébastien*. Il ornait à Augsbourg un des hôtels du couvent de Sainte-Catherine et il avait été peint aux frais d'une des religieuses, Madeleine Imhof. Ce renseignement ayant paru trop vague, on a voulu le préciser ; mais les vieux registres du « Katharinenkloster », interrogés de nouveau, n'ont fourni que deux ou trois lignes presque insignifiantes. Le nom du peintre n'est même pas indiqué. Entre Holbein le père et Holbein le fils, on peut choisir. L'époque à laquelle l'œuvre a été exécutée est également incertaine. Les écrivains allemands pensent toutefois que le retable, commandé en 1515, a été placé dans la chapelle en 1517.

L'auteur du catalogue de la Pinacothèque de Munich, M. Rudolf Marggraff, attribue le fameux triptyque à Holbein le fils. Mais il ajoute à la description sommaire de la composition une conjecture curieuse : « Rien n'empêche de mettre en fait, écrit-il, que ces tableaux sont peints d'après les esquisses originales de Holbein le Vieux. » On pourrait, si le champ des suppositions était ouvert, hasarder une hypothèse plus hardie. Pourquoi le panneau central, le *Saint Sébastien percé de flèches*, serait-il de la même main que les deux volets ? L'exécution de ces diverses parties du retable est en réalité assez différente. En admettant que la scène où se voit le saint martyrisé est de Holbein le père, on est tenté de supposer que la *Sainte Barbe*, la *Sainte Élisabeth* et les deux figures de l'*Annonciation* sont de Holbein le fils. Sans parler de la décoration architecturale dont la « modernité » est évidente, la fraîcheur naïve du sentiment, le soin du détail, une coloration relativement claire, une certaine fleur de jeunesse, donneraient à cette conjecture un semblant de vérité. Le vieil Holbein fut rarement exempt de quelques lourdeurs : on retrouve dans le *Saint Sébastien* ses façons pesantes de dire les choses : elles ne se montrent plus dans les peintures des deux volets, et l'on y admire au contraire toutes sortes de légèretés et de délicatesses.

Avouons-le : la question controversée ne nous jette pas dans des perplexités extrêmes. Que dit l'extrait des registres du couvent de Sainte-Catherine ? Rien, sinon que Madeleine Imhof a commandé un tableau représentant le *Martyre de saint Sébastien*. Il est possible que Holbein le Vieux ait été chargé de ce travail ; mais on est autorisé à se demander comment les choses



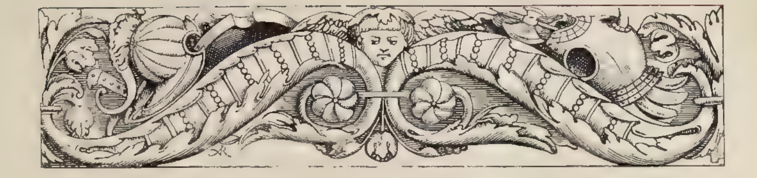
L'ANGE DE L'ANNONCIATION ET LA VIERGE

Volets extérieurs du *Martyre de saint Sébastien* Pinacothèque de Munich

se sont passées dans son atelier. Quand on a constaté l'inégalité véritablement inquiétante des diverses peintures qui lui sont attribuées, on se persuade aisément que le maître, obligé de peindre vite et beaucoup, a dû se faire aider. C'était d'ailleurs la mode du temps. Or qu'y aurait-il d'invraisemblable à ce que Holbein le père, pressé de fournir un triptyque, eût partagé la besogne avec un collaborateur ? Pourquoi, après avoir peint le panneau central, qui est assez dans sa manière, n'aurait-il pas confié les deux volets au plus distingué de ses élèves, à son fils Hans ? Cette hypothèse semble confirmée par le caractère mixte de la peinture de Munich.

Vainement essaierait-on de dire qu'à l'époque où le *Saint Sébastien* fut placé sur l'un des autels du « Katharinenkloster », Holbein n'était qu'un adolescent. Pourquoi n'aurait-il pas été capable de peindre, en 1515, les volets du triptyque ? Nous allons montrer tout à l'heure, par des preuves irrécusables, qu'il avait, en 1516, un talent plein de virilité et d'éclat. Mais ce n'est pas en Allemagne qu'il manifesta son génie ; Augsbourg eut à peine le temps de deviner quelles espérances donnait ce jeune pinceau : ses concitoyens virent un instant grandir le vigoureux artiste, et, au moment où ils allaient s'intéresser à sa fortune, ils apprirent qu'il avait disparu. En 1516, Hans Holbein, entraîné par les séductions de l'inconnu, quitta son pays et sa famille : il sembla même vouloir tout oublier. Longtemps après, il reparut un jour en Allemagne pour peindre le portrait d'Anne de Clèves, mais il ne revint jamais à Augsbourg.





III



OURQUOI Holbein changea-t-il de patrie ? Pourquoi, lorsqu'il eut pris la résolution de quitter Augsbourg, alla-t-il, de préférence, s'installer à Bâle ? Ce sont là des questions auxquelles il n'a encore été répondu que par des conjectures. Peut-être la vie était-elle un peu étroite et difficile dans la maison paternelle : le créancier y montrait quelquefois son visage de mauvaise humeur ; le travail devenait moins productif ; les changements qui se manifestaient dans le goût public étaient une menace pour l'avenir et l'heure pouvait être prévue où le talent du vieil Holbein, si prodigieusement distancé déjà par Burgkmair et par les nouveaux venus, allait paraître trop en dehors du courant moderne. Holbein le Jeune voulait d'ailleurs, comme son frère Ambroise, élargir ses horizons et voir le monde. Le temps était passé des longues existences silencieusement vécues à l'ombre du clocher natal ; le rêve ouvrait ses ailes. Les deux Holbein eurent la curiosité de

savoir ce que disaient, ce que faisaient leurs voisins. Si la Suisse était inquiète et agitée par les nouveaux courants de la pensée, elle était relativement libre et des signes certains prouvaient qu'elle se disposait à s'associer au mouvement intellectuel qui exaltait les âmes.

Les artistes d'Augsbourg connaissaient d'ailleurs le facile chemin qui, par le lac de Constance, mène à Bâle. Plusieurs d'entre eux avaient déjà fait le voyage et parmi ceux-là un habile orfèvre, Georges Schweiger, qui, étant venu en Suisse pour y exercer son noble métier, s'y était définitivement fixé et avait acquis à Bâle, en 1506, le droit de bourgeoisie. L'oncle Sigismond était encore à Augsbourg en 1509 ; mais, quelques années après, il avait établi sa résidence à Berne. Les deux frères Hans et Ambroise n'allèrent pas jusque-là : ils s'arrêtèrent à Bâle.

A cette date, c'est-à-dire dans l'été de 1516, Bâle était la ville des imprimeurs et des libraires. Jean Amerbach, qui, lui aussi, était venu de la Souabe et qui s'était rendu fameux par ses éditions des Pères de l'Église, venait de mourir (1515). Il laissait un successeur, Jean Froben, que Holbein paraît avoir connu dès son arrivée en Suisse ; il laissait aussi un fils, très jeune alors et déjà fort savant, Boniface Amerbach, le juriste subtil, l'amateur délicat qui, en qualité d'ami, a possédé les premières œuvres de Holbein, et dont le nom sera plus d'une fois cité dans les pages qui vont suivre.

A côté des imprimeurs, Bâle possédait une légion d'érudits qui surveillaient les éditions de Froben, et, au besoin, corrigeaient les textes douteux. Parmi les plus célèbres on citait l'Alsacien Beatus Rhenanus, bientôt fameux par ses grands travaux de philologie, le vieux Sébastien Brandt, professeur de droit, qui savait s'égayer et sourire, comme il l'avait prouvé dans la *Nef des fous*, et le plus illustre des lettrés, Érasme, qui, ayant déjà près de cinquante ans, était, aux yeux de tous, un des arbitres de la science prudente et de la moquerie habile à ne pas tout dire.

Comme on le pense bien, Holbein, ne fut pas admis d'emblée dans cette compagnie, où l'on affichait quelque dédain pour les langues vulgaires et où la politesse s'exprimait volontiers en latin. Il dut se faire connaître et il commença par accepter d'assez modestes travaux.

On peut rapporter aux premiers temps, presque aux premiers jours qui suivirent l'arrivée de Holbein à Bâle, l'enseigne qu'il peignit pour un maître d'école. On se souvient de cette peinture, qui est conservée au musée de la ville, et dont l'exécution un peu grossière est bien faite pour inquiéter la



[illegible] ment lorsqu et [illegible] ement

[illegible] par [illegible]

[illegible] qui [illegible]

[illegible] rest- [illegible] jusqu [illegible]

[illegible] de 1510 [illegible] était la ville de [illegible] qui [illegible] était venu [illegible] ditions de [illegible] de [illegible] Jean [illegible] que [illegible] il avait [illegible] un fils [illegible] jeun [illegible] artiste [illegible] l'amateur [illegible] de [illegible] et dont [illegible]

[illegible] un [illegible] qui surveil- [illegible] les textes d'auteurs [illegible] Rhenanus [illegible] avait pr [illegible] qui avait [illegible] près de [illegible] de tous [illegible] célèbres de la [illegible] précédente [illegible] pas l'air [illegible]

[illegible] peut bien, Holbein ne fut pas [illegible] dans cette [illegible] quelque [illegible] et où la [illegible] en latin [illegible] modestes travaux.

[illegible] rapporter aux premiers temps [illegible] aux premiers [illegible] de Holbein à Bâle [illegible] enseigne [illegible] pour un maître [illegible] vient de cette peinture qui est [illegible] du musée de la [illegible] l'exécution un peu grossière est bien [illegible]





critique. Cette enseigne, qui provient du cabinet d'Amerbach, ne formait primitivement qu'un seul panneau, peint de chaque côté. On l'a scié en deux pour en montrer à la fois la face et le revers. L'inscription allemande figurée au-dessous de chacune de ces peintures abonde en conseils salutaires : elle invite petits et grands à fréquenter l'école. A la suite du texte, l'intéressante date 1516. Ce sont deux intérieurs où l'on voit, ici le maître, là l'institutrice enseignant à lire à des marmots. Le dessin est plein d'à peu près et semble trahir une main mal assurée ; la couleur manque d'accent ; mais l'effet de lumière n'est pas sans finesse. A vrai dire, cette délicatesse relative du clair-obscur est la seule qualité réelle qu'on puisse trouver dans l'enseigne attribuée à Holbein. Comment sait-on d'ailleurs que la peinture est de lui ? La tradition est sans doute fort ancienne ; mais l'œuvre ne porte aucune marque et l'on doit convenir que le doute est permis.

L'inquiétude du visiteur se précise lorsque, sans sortir du musée de Bâle, il constate par un témoignage, irrécusable cette fois, que dès 1516 Holbein était déjà un portraitiste des plus sérieux. A côté de l'*Enseigne*, dont l'authenticité n'est pas établie, figure une œuvre de haute valeur, le double portrait du bourgmestre Jacob Meïer et de sa femme Dorothée Kannengiesser. Cette peinture porte, avec la date 1516, le monogramme HH.

C'est ici seulement que commence la certitude. Holbein ira beaucoup plus loin dans son art, mais déjà il est superbe. Dans ces deux portraits que réunit le même cadre, le mari et la femme sont représentés en buste sous l'arcade d'un monument à colonnes dont l'architecture est enrichie d'une frise à l'italienne ; des ornements dorés décorent la courbe de la voûte, qui s'interrompt pour laisser voir un ciel bleu. Par la simplicité du travail, le sérieux de l'expression, la personnalité vivante des types, ces portraits disent ce que Holbein va devenir. Quelque chose lui manque encore un peu : c'est la délicatesse du modelé, mais il est déjà en possession de presque toutes ses qualités viriles. A ce moment, Holbein est fort préoccupé de l'intensité du ton local : le bonnet de Jacob Meïer, la robe de sa femme sont d'un rouge très franc ; le ciel est d'un azur dont aucun accident ne vient rompre l'énergique unité. Au point de vue de la mélodie, le résultat est imparfait, car ces colorations violentes se découpent un peu durement les unes sur les autres ; mais ces âpretés sont bien dans le goût du temps : Holbein a commencé par aimer les tons entiers, et, sous ce rapport, il a le même idéal qu'Altdorfer et les plus illustres peintres d'Augsbourg.

Le double portrait dont nous venons de parler est intéressant à plus d'un titre : il prouve que, malgré sa jeunesse et son obscurité, Holbein avait été bien accueilli, puisque, dès la première année de son séjour à Bâle, il avait vu poser devant lui Jacob Meïer, le bourgmestre de la ville. Les textes anciens ajoutent toujours au nom de ce Meïer, qu'il allait devenir le protecteur du peintre, les mots *zum Hasen*, c'est-à-dire *au Lièvre*, et cette appellation cessera de paraître bizarre, si l'on veut bien se souvenir que, lorsque plusieurs de leurs concitoyens portaient le même nom patronymique, les Bâlois les distinguaient les uns des autres par une désignation tirée de l'enseigne ou de l'armoirie peinte sur la maison qu'ils habitaient.



Holbein ne fut pas admis seulement chez le bourgmestre de Bâle : il connut, presque en arrivant, les imprimeurs les plus considérables de cette ville, qui était alors un vaste atelier de typographie. En ces belles années du XVIe siècle, le livre n'allait pas sans images ou du moins sans un frontispice gravé. Dès 1516, Holbein est employé par Froben. Le volume intitulé *Æneæ Platonici lib. de immortalitate animæ* s'ouvre par un encadrement historié qui représente Mucius Scœvola et Porsenna, et qui porte les précieuses initiales H. H. L'année suivante, Holbein dessinait, sans y mettre son nom, la marque de Froben. Elle se compose, comme on sait, de deux mains unies tenant un caducée dont les serpents porteurs de couronnes s'enroulent autour d'une tige verticale que surmonte un oiseau. C'est ainsi qu'elle apparaît du moins sur le champ de l'écusson que soutiennent deux génies et au bas duquel jouent deux enfants nus. La composition s'encadre entre deux colonnes d'une architecture de fantaisie ; une arcade ouverte laisse voir un horizon de montagnes. Cette marque figure dans un livre daté avec une singulière précision : *Basilæ apud Io Frobenium, mense decembri an.* M. D. XVII. Le graveur a peut-être traité un peu rudement les délicatesses du maître, mais le talent de l'inventeur reste reconnaissable au puissant caprice de l'ornementation.

Holbein a fait aussi pour Froben une autre marque, moins compliquée. Les deux génies, les deux enfants, les festons, ont été supprimés : le caducée

agrandi s'enlève sur le fond blanc du papier, entre quatre colonnes d'un style robuste et fantasque. Enfin il existe au musée de Bâle une peinture à la détrempe qui représente également le blason du maître imprimeur. De même que les deux dessins dont on trouvera ici la reproduction, cette peinture appartient à la jeunesse de Holbein.

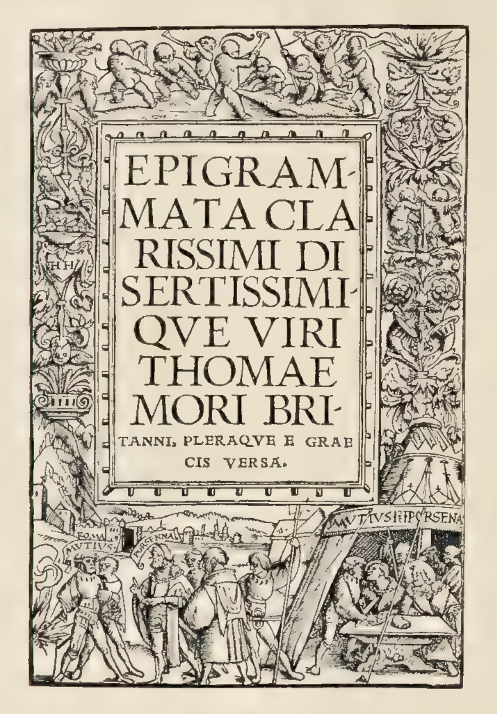
Froben utilisa de nouveau, en 1517, l'encadrement qui lui avait servi l'année précédente, celui qui porte la marque H. H. et il l'appliqua à l'illustration d'un opuscule d'Érasme, *Erasmi Declamatio de Morte*. Ainsi, dès 1517, le grand nom de l'écrivain, le nom encore sans gloire du jeune peintre se trouvèrent réunis aux pages du même livre. Cette rencontre se renouvela bien des fois, car Érasme aimait à être imprimé par Froben, et, pendant son premier séjour à Bâle, Holbein ne cessa pas de fournir des dessins aux graveurs, pour la plupart inconnus, que Froben avait associés à sa fortune [1].



Il serait curieux de savoir quelles ont pu être, à cette époque, les relations de Holbein avec les artistes de Bâle ou des villes voisines. A-t-il connu le peintre de Berne, Nicolas-Manuel Deutsch ? Au moment où le jeune Holbein arriva en Suisse, Deutsch, le maître délicat et subtil, était dans toute la force de son talent. Elle est précisément datée de 1517 cette *Bethsabée* qu'on voit au musée de Bâle, et où se révèlent, dans la sobriété d'un camaïeu blond, une grâce d'un maniérisme si ingénieux, un si curieux désir de s'approprier le secret des élégances italiennes. Holbein a dû étudier cette peinture, et la *Lucrèce,* qui est également de 1517, et sans doute aussi la *Mort de saint Jean-Baptiste*, où Deutsch se montre, avec un certain goût pour la couleur, un miniaturiste si raffiné. Ces œuvres, un peu en dehors des procédés en usage à Augsbourg, étaient bien faites pour éveiller chez un débutant des idées nouvelles. Mais si Holbein n'a

1. Sur les travaux de Holbein pour les imprimeurs de Bâle, voir le livre d'Ambroise Firmin-Didot, *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois* (1863). L'encadrement historié de 1516, celui où figurent Porsenna et Mutius, a servi à l'illustration de plusieurs volumes, notamment aux *Epigrammata* de Thomas More. Nous reproduisons ce frontispice, en rappelant que l'insuffisance des graveurs a souvent alourdi les dessins de Holbein.

point eu de relation directe avec Manuel Deutsch, qui demeurait à Berne, il a certainement connu Hans Herbster, qui faisait de la peinture à Bâle. Ce Herbster, dont il ne subsiste aucun ouvrage, eut peut-être du talent. Il fut le père du savant professeur qui devint célèbre plus tard sous le nom d'Oporinus. Holbein



TITRE DES ÉPIGRAMMATA DE THOMAS MORE

B , 1,18

a peint en 1516 le portrait de Hans Herbster. Nous avons le regret de citer sans le connaître ce portrait dont on vante la finesse et qui est conservé à Londres, chez M. Thomas Baring. Le personnage est vu en buste, s'enlevant sur un de ces fonds bleus que Holbein a longtemps aimés. La peinture est de petite dimension, et elle est, dit-on, des plus délicates.

Ainsi Holbein touche à peine à sa vingtième année, et déjà il est maître dans le portrait. Sa main était cependant loin d'être assouplie, et son pinceau avait encore en 1517 un restant de sécheresse. On le voit bien au musée de Bâle dans le tableau ou plutôt dans le fragment du tableau qui représente *Adam et Ève*. Peut-être cette peinture, exécutée sur papier et collée sur un panneau, n'est-elle qu'une étude d'après nature, morceau découpé dans une composition perdue. Il ne reste plus que deux bustes, placés l'un à côté de l'autre, et groupés bien plus par l'unité de l'intention morale que par la disposition des lignes. Ève tient à la main le fruit fatal; elle en a goûté la saveur amère, et, comme s'il obéissait au pressentiment des calamités futures, Adam laisse paraître sur son visage une vague expression de désespoir. L'œuvre a encore un caractère très allemand; on y sent la main d'un contemporain d'Albert Dürer; la peinture est un peu rude, l'exécution est sèche et révèle cependant une grande science de dessin. Ce fragment présente d'ailleurs un intérêt considérable : il marque la première tentative faite par l'artiste dans l'expression des sentiments humains et des émotions douloureuses.

Holbein avait, dès sa jeunesse, bien d'autres ambitions. Il a rêvé pendant toute sa vie aux fastueux spectacles de la peinture décorative, et il n'était pas homme à laisser échapper l'occasion de s'essayer dans ce genre. Les circonstances lui furent favorables. Quoiqu'il eût été bien accueilli à Bâle, il ne négligea pas de visiter quelques-unes des villes voisines, et, suivant ici l'exemple que lui avait donné son père, il fut pendant sa jeunesse un artiste un peu errant. Il était à Lucerne en 1517, et c'est précisément cette date qu'on lisait autrefois dans une des salles de la maison Hertenstein, que Holbein fut chargé de décorer de peintures murales. On sait que ces compositions n'existent plus. C'est à peine s'il nous en reste, avec une description incomplète, un dessin qui représente un des fragments de l'œuvre perdue. On a dit, peut-être un peu légèrement, que les peintures de la maison Hertenstein étaient des fresques. Holbein ne connaissait pas, il n'a vraisemblablement jamais connu que par ouï-dire le glorieux procédé qui a enrichi l'Italie de tant de merveilles. Ces décorations ne pouvaient être que des peintures à l'huile sur le mur, comme celles qui devait exécuter plus tard à Bâle. Mais si Holbein ne savait pas la manœuvre de la fresque, il savait — par les gravures, peut-être par quelques peintures arrivées à Augsbourg chez les Fugger — quelles étaient alors les préoccupations du génie italien. Cette vague notion des élégances lombardes ou padouanes s'était déjà manifestée dans les frontispices qu'il dessinait pour Froben. On assure qu'en travaillant à la

maison Hertenstein, il s'inspira, du moins d'une façon approximative, des *Triomphes* d'Andrea Mantegna. Au milieu d'encadrements simulés sur les fonds d'architecture où s'exerça sa fantaisie, il peignit des héros historiques ou légendaires de l'antiquité : Mutius Scœvola, et Marcus Curtius, et les grandes vertueuses, comme Lucrèce, tenant en main le poignard vengeur, et cette vaillante Leœna, qui s'arracha la langue pour être plus sûre de ne pas trahir le nom de son amant. L'ensemble de la composition se complétait par des ornements qui paraissent avoir eu une grande importance, car, dès cette époque, comme toujours, Holbein aimait à placer la figure humaine au milieu des arabesques d'un décor. Pourquoi faut-il que cette œuvre de jeunesse ne soit plus qu'un flottant souvenir ? Nous sommes venus trop tard dans un monde trop peu respectueux de ses gloires. Les peintures de la maison Hertenstein ont été sottement détruites en 1824.

Parmi les dessins conservés au musée de Bâle, il reste la trace d'un autre travail que Holbein a exécuté pour la ville de Lucerne. Bien que la date n'en soit pas déterminée, nous en parlerons dès à présent. C'est, sous la forme d'une esquisse au lavis réchauffée çà et là de colorations légères, le modèle d'un superbe vitrail. On y voit la vierge debout tenant l'enfant, et, dans le fond, une partie de la ville, le commencement du lac et le pont si pittoresquement jeté entre les deux rives. Holbein, on le sait, a fourni beaucoup de projets aux peintres verriers de la Suisse. Celui que nous venons de décrire n'est pas un des moins beaux.

Un document authentique nous apprend que, le 10 décembre 1517, Holbein était encore à Lucerne. C'est vers cette époque sans doute qu'il travailla à Altorf : on assure qu'il peignit pour l'autel de l'église paroissiale un *Christ en croix* qui, en 1799, aurait été détruit par un incendie. L'histoire du voyage de Holbein en Suisse est d'ailleurs mêlée de bien des incertitudes. Excepté pour le séjour à Lucerne, dont la date est certaine, la chronologie des excursions du jeune peintre n'est point établie. On est tenté de croire que son domicile restant fixé à Bâle, il a fait çà et là des apparitions dans quelques-unes des villes voisines, soit pour y aller chercher du travail, soit pour y porter les œuvres qu'il avait terminées chez lui.

Holbein s'est-il arrêté à Zurich ? On l'ignore. C'est là pourtant qu'on a découvert en 1871 une de ses plus anciennes peintures. Les écrivains du XVIIe siècle, Charles Patin et Joachim Sandrart, avaient parlé d'une table carrée ou d'un dessus de table dont la décoration était due à Holbein. Ce

curieux travail est ainsi décrit dans le vieux texte : *Tabula quadrata, quinque circiter palmarum, in quâ choreæ, piscationes, venationes, hastiludia, aliaque ludicra plurima picta conspiciuntur*. C'est cette table que M. le professeur Vögelin a retrouvée à la bibliothèque municipale de Zurich, sous un amas de volumes et de papiers. La peinture qui avait dormi si longtemps dans la poussière est fort endommagée. Un de nos amis, M. Eugène Müntz, qui a pu la voir en 1873, déclare que la composition est à la fois bouffonne et sérieuse. Et il ajoute : « Ce qui frappe dans cette peinture, c'est, d'un côté, l'exubérance des idées, la fraîcheur des impressions, de l'autre une sûreté de main vraiment étonnante[1]. »

Après son excursion à Lucerne, où il passa une partie de l'hiver de 1517, le jeune maître revint à Bâle, et il retrouva Froben, qui publiait, en 1518, l'*Utopie* de Thomas More. Holbein est certainement l'auteur de quelques-uns des encadrements qui illustrent les pages de ce livre. Il avait alors toute la gravité de la jeunesse, et cependant son crayon se laissait tenter quelquefois par des motifs d'un goût presque caricatural. L'intention comique est évidente dans le dessin au lavis, légèrement colorié, qui représente trois paysans occupés à parler de leurs affaires ou de celles de leurs voisins (1518). On voit bien ici que le rire n'était pas défendu au talent de Holbein.

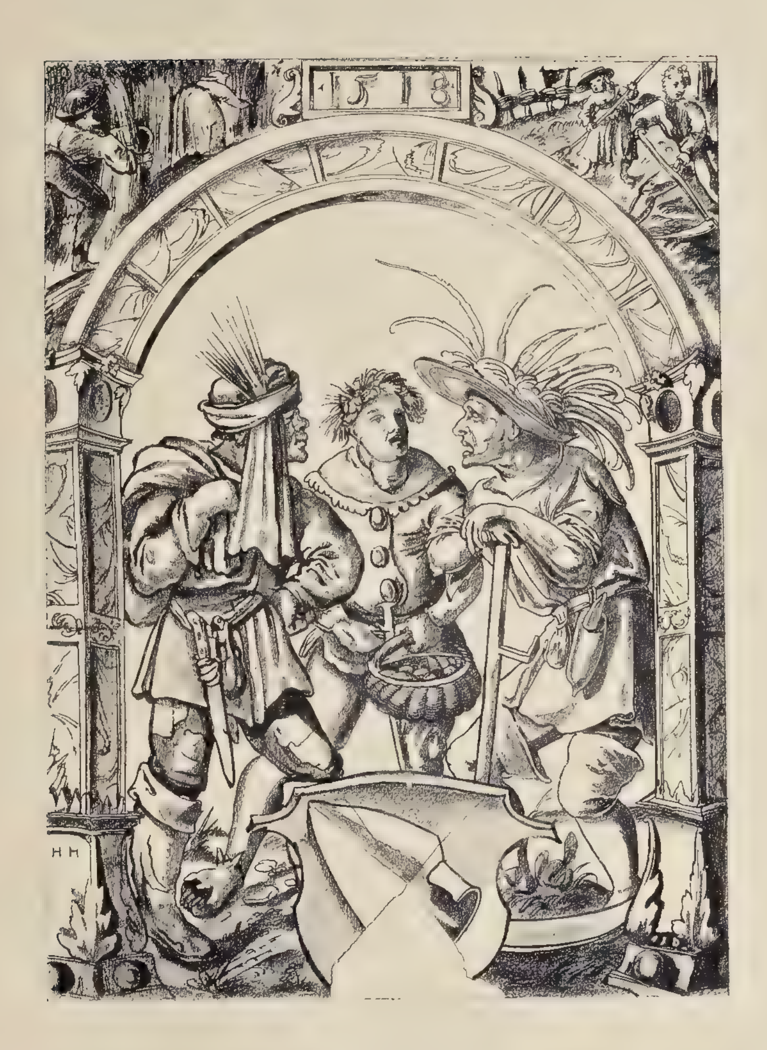
L'année 1519 fut marquée par une merveille : le portrait de Boniface Amerbach. Holbein était son ami, il pouvait étudier à loisir le caractère de son visage, l'expression de son regard. On croirait que, pour une œuvre si sincèrement écrite, il faudrait une longue préméditation et un long travail. Holbein ne paraît pas avoir pris tant de peine. Le portrait de Boniface Amerbach est une de ces fraîches peintures qui semblent avoir été faites sans effort, sans tâtonnements, par la grâce d'un génie facile. De là l'unité absolue et le charme pénétrant. Amerbach est vu en buste ; il est vêtu de noir, et ses carnations, où des tons roses se mêlent à des tons bruns, s'enlèvent sur un ton bleu dont la note tranquille et forte rappelle l'azur intense que nous avons signalé dans le double portrait de Jacob Meïer et de sa femme. Toutefois, de 1516 à 1519, Holbein avait fait des progrès évidents. Si le principe de coloration demeure à peu près le même, la manœuvre du pinceau s'adoucit dans l'effigie d'Amerbach, le modelé devient plus souple et plus moelleux. Pour la précision rigoureuse du dessin,

1. M. Vogelin a consacré à la table de la bibliothèque de Zurich une savante étude : *Der Holbein Tisch* (Vienne, 1878).

Holbein paraît l'avoir connue dès le premier jour ; mais ici sa pratique est plus généreuse et plus émaillée. Notons, une fois encore, ces fraîcheurs rosées qui courent sur la peau bistrée du jeune savant. Qu'est-ce à dire, sinon que Holbein était déjà l'artiste à la palette incessamment renouvelée, et qu'il modifiait la gamme de ses couleurs en raison du modèle changeant qui posait devant lui.

Pour apprécier exactement quel était, en 1519, le talent de Holbein dans la peinture religieuse, il faudrait aller à Lisbonne. Nous n'avons pas fait ce beau voyage, et il ne paraît point que les récents historiens du maître aient vu le tableau dont nous voulons parler : la *Fontaine de vie*. Cette composition, dont la provenance reste assez mystérieuse, est aujourd'hui au palais du roi. Elle ne fut longtemps connue que par quelques lignes de Pietro Guarienti, qui la signala en 1753, alors qu'elle était exposée dans *una regia capella di Lisbona*. Depuis lors, le comte Raczynski en a parlé avec plus de détail. La description que l'auteur des *Arts en Portugal* a donnée de cette peinture en 1844 est à la fois incomplète et précieuse. « Dans la sacristie de la chapelle du château, au-dessus d'une armoire, est placé un tableau signé de Jean Holbein. Il porte la date de 1519. Il a à peu près 2 mètres de hauteur sur 1 mètre 30 de largeur. Les figures du premier plan ont un tiers de grandeur naturelle. C'est un admirable ouvrage et il est d'une conservation parfaite... Le sujet est la sainte Vierge, assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus dans ses bras et entourée de beaucoup de saintes. Derrière le trône se voit une belle et riche architecture dans le style de François Ier. »

A ces indications, que la curiosité du lecteur a le droit de juger insuffisantes, nous ajouterons que le tableau est signé : IOANNES HOLBEIN, FECIT 1519. Ralph Wornum, qui nous sert ici de guide, fait observer que cette signature paraît avoir été rajeunie. La peinture correspond toutefois à la date qu'on y peut lire et que Guarienti avait déjà relevée au XVIIIe siècle. Le tableau porte en outre l'inscription *Puteus aquarum viventium* et l'on y voit, en effet, jaillir une fontaine d'eau vive qui remplit un bassin où nagent des poissons. Mais cette fontaine symbolique n'est qu'un accessoire dans la composition de Holbein. Le groupe significatif est celui de la Madone tenant l'enfant. Près de la Vierge sont deux figures : d'un côté, saint Joseph, de l'autre, sainte Anne. Autour du groupe principal sont rangées sainte Dorothée, sainte Marguerite, sainte Barbe et sainte Catherine. Dans le fond, des anges. C'est là assurément une œuvre importante, une œuvre qui doit compter dans l'histoire de la jeunesse de Hans Holbein. Il est regrettable de ne pouvoir



LES TROIS PAYSANS

(Dessin du musée de Bâle.)

parler de la *Fontaine de vie* que d'après des témoignages qui, si sérieux qu'ils soient, ne sauraient remplacer l'impression directe et l'étude personnelle librement poursuivie devant la peinture originale.

Nous avons dit que Holbein avait été bien accueilli à Bâle : il y était utilement occupé et il paraissait vouloir se fixer en Suisse. Il avait régularisé sa situation auprès de la corporation des peintres. Le 25 septembre 1519, il s'était fait inscrire parmi les membres de la gilde dont son frère Ambroise faisait déjà partie depuis deux ans. Holbein avait aussi à Bâle des camarades et d'intelligents protecteurs. Ils voulurent le retenir auprès d'eux et en faire un de leurs concitoyens. Le 3 juillet 1520, Holbein reçut le droit de bourgeoisie. En un temps où la vie municipale était fortement constituée, ce titre avait de la valeur et il impliquait certains privilèges. C'est en qualité de bourgeois de Bâle que l'artiste a quelquefois ajouté à son nom le mot *Basilensis ;* cette qualification a trompé les anciens écrivains. Ils y ont vu une pérsomption de nationalité, et, presque tous, ils font naître Holbein à Bâle.

Pendant les premières années de son séjour en Suisse, Holbein dessinait beaucoup d'après nature. Il n'a malheureusement pas toujours pris soin de dater ses croquis, de telle sorte qu'il est bien difficile aujourd'hui d'établir une chronologie un peu certaine dans le classement des feuilles légères où il fixait, d'un crayon si précis, l'aspect des formes vivantes ou des choses. Tout le charmait, tout lui semblait mériter les honneurs d'une étude patiente. On retrouve, au musée de Bâle, deux lavis d'une exécution légère, dans lesquels Holbein a dessiné, ici la tête d'un agneau, là une chauve-souris. D'autres fois, se souvenant de l'exemple que lui avait donné son père, il crayonnait des portraits. Le premier venu lui servait de modèle, et il retraçait l'image d'un obscur camarade d'atelier avec le soin qu'il mit plus tard à éterniser, sur le vélin, le sourire d'une reine. C'est par exception que ses portraits sont datés. Tel est celui que conserve le musée du Louvre. Il est bien connu de tous ceux à qui les choses délicates sont chères. C'est la figure anonyme d'un jeune homme, la tête couverte d'un de ces bonnets qui étaient alors à la mode. Pas de signature, mais une date — MDXX — sur cette fine effigie, dessinée avec le crayon d'argent dont l'artiste s'est si souvent servi. Ce n'est rien, en se sens que le croquis n'est qu'une improvisation rapide, que le papier est à peine caressé par l'outil ; mais, dans la légèreté du travail, Holbein gardait la certitude ; aussi ce portrait se grave-t-il dans l'esprit. Ce jeune homme, sans nom et sans histoire, ne semble-t-il pas qu'on l'ait connu ?



[illegible] d'après nature. Il n'a [illegible] toujours [illegible] soin de [illegible] de telle sorte [illegible] aujourd'hui d'établir une [illegible] un peu certaine [illegible] il fixait d'un crayon si précis l'aspect de formes vivantes [illegible] Tout le charmait, tout lui [illegible] mériter les honneurs d'une étude [illegible] On retrouve, au musée de Bâle, deux lavis d'une exécution légère, dans lesquels Holbein a dessiné [illegible] la tête d'un agneau, là une chauve-souris. D'autres fois, se souvenant de l'exemple [illegible] avait donné son [illegible] il crayonnait des portraits [illegible] venu [illegible] et il [illegible] l'image d'un [illegible] camarade [illegible] avec [illegible] plus tard [illegible] le sourire d'un [illegible] C'est par [illegible] que ses portraits sont datés. [illegible] est celui [illegible] du Louvre. Il est bien connu de tous ceux à qui les [illegible] sont chères. C'est la figure anonyme d'un jeune homme, la tête couverte d'un [illegible] qui étaient alors à la mode. Pas de signature, mais une date [illegible] sur cette fine effigie dessinée avec le crayon d'argent dont l'artiste s'est si souvent servi. Ce n'est rien, en [illegible] que ce croquis n'est qu'une improvisation rapide, que le papier est à peine caressé par l'outil; mais, dans la légèreté du travail, Holbein gardait la certitude; aussi ce portrait se grave-t-il dans l'esprit. Ce jeune homme, sans nom et sans histoire, ne semble-t-il pas qu'on l'ait connu?


IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM

Cette certitude dans le maniement du crayon est un des caractères du talent de Holbein au temps où il se souvenait encore des leçons paternelles. Il cherche à exprimer la forme en ce qu'elle a de plus intime. Le Louvre possède et nous reproduisons un portrait d'homme, dessiné à la pierre noire, et provenant du cabinet Richardson, où il était fort admiré. Il est impossible de pousser plus loin, et cependant sans surcharge de travail, l'étude sincère d'une physionomie. L'exactitude dans la construction, l'intensité du regard, le rayonnement de la vie, tout est là.

On voit bien, par de pareils dessins, que Holbein avait pour la nature un culte qui allait jusqu'à l'adoration. Lorsqu'il prenait le pinceau, il restait fidèle à sa doctrine, il s'en faisait gloire, il mettait une énergie singulière à proclamer ses convictions. Au point de vue de l'art du peintre on peut considérer comme une profession de foi le *Christ mort*, du musée de Bâle, l'œuvre maîtresse de la glorieuse année 1521.

C'est le portrait d'un cadavre qui, ainsi que l'a dit Wormun, est peint *with a horrible realistic power*. Pour nous, nous attachons une importance capitale à ce tableau, un des plus émouvants qui se puissent voir. Holbein était en relation avec des savants et des médecins ; on lui a évidemment confié, pour quelques heures, le corps d'un malheureux, mort dans une maison de charité, et il a reproduit, avec une fidélité implacable, le sinistre spectacle qu'il avait sous les yeux. Des détails imaginaires, ajoutés à la nature, ont fait de ce cadavre inconnu un Christ tragique. Il est couché, rigide et nu, la silhouette du corps et de la tête se profilant sur un fond tranquille et relativement clair dans sa note d'un gris verdâtre. La tonalité générale est d'un brun ambré que viennent varier les lumières glissant sur les saillies et certains accidents de couleur que l'artiste a moins empruntés à son modèle qu'à une sorte de caprice douloureux. La tête et la main sont un peu verdissantes ; l'œil ouvert, qui ne regarde plus, conserve le suprême éclair des visions funèbres ; autour de la blessure dont la poitrine montre le stigmate béant, la coloration se teinte légèrement de bleu et éveille, pour le regard, l'impression d'une décomposition commencée. Le dessin est une merveille ; le modelé des surfaces accuse la construction intérieure ; l'exécution, sereine, patiente, virile, est l'enveloppe d'un chef-d'œuvre. Ici le mot n'a rien d'excessif, et j'oserai dire qu'ils n'ont pas bien compris le *Christ* de Holbein ceux qui n'y ont vu que l'image d'un cadavre scrupuleusement copié par un peintre épris des réalités de la mort. Sans doute la vérité est absolue dans

cette peinture effrayante ; mais il y a quelque chose de plus, il y a une certaine part d'idéal, sinon dans la forme, au moins dans l'expression.

Bien que le testament de Holbein soit celui d'un chrétien, personne ne sait exactement quels pouvaient être ses sentiments religieux au temps



PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME

(Dessin du Musée du Louvre.)

de sa jeunesse, en 1521, au moment précis où, parmi les disputes qui divisaient les théologiens, un souffle de régénération morale agitait les âmes croyantes. L'artiste a peut-être exprimé sa foi dans l'œuvre admirable que nous venons de décrire. Cette poignante création est presque une confidence. Holbein n'a pas voulu seulement peindre un cadavre quelconque, il a voulu

peindre un Christ. C'est de propos délibéré, et par une intuition du génie, qu'il l'a fait si terrible, et qu'il a mis dans son œil mort tous les épouvantements du sépulcre. Il a cherché le drame et il l'a trouvé. Pour quelques-uns, ce *Christ* n'est plus aujourd'hui qu'un tableau conservé dans un musée,



PORTRAIT D'HOMME

Dessin du Musée du Louvre

une peinture dont on admire la coloration et le dessin; pour les consciences pieuses d'autrefois, pour les imaginations populaires, c'était le plus éloquent, le plus douloureux des spectacles, et, vous pouvez en être certain, si devant cette lugubre apparition, les enfants ont eu peur, plus d'une femme aura pleuré.

Hâtons-nous de le dire : cet accent tragique, Holbein ne l'a pas rencontré souvent. Le *Christ* du musée de Bâle est, dans son œuvre, une page exceptionnelle ; c'est un accident glorieux dans sa vie. Holbein n'est point de la famille de Shakespeare. Plus tard, lorsqu'il s'occupera des faits et gestes de la mort, il égayera résolument les choses tristes, sa puissante fantaisie abondera en inventions ironiques; mais, ici encore il répondra à l'un des désirs, à l'un des besoins du XVI[e] siècle. Ses contemporains s'étonneront deux fois de la souplesse de son génie. Après avoir admiré le maître qui, en un jour d'émotion, avait peint un cadavre d'un aspect si redoutable et si navrant, ils le loueront de savoir sourire.





IV



NE œuvre telle que le *Christ* du musée de Bâle était bien faite pour éveiller un certain bruit autour du nom de Holbein. Des qualités aussi viriles, une pareille connaissance de la forme humaine, un sentiment si vif des spectacles propres à frapper les foules, c'était plus qu'il n'en fallait pour fixer sur le jeune peintre l'attention des rivaux et la sympathie des juges de bonne foi. Parmi les artistes qui travaillaient alors en Suisse, Holbein prenait d'emblée le premier rang.

L'heure était venue d'utiliser ce précoce génie. Une occasion se présenta : les magistrats municipaux surent la saisir, grâce à l'intervention intelligente du bourgmestre Jacob Meïer. En mars 1521, on achevait, à Bâle, la construction de la nouvelle maison de ville, le *Rathhaus*. L'édifice comprenait, selon la coutume et en raison des exigences du service, une salle pour les délibérations du conseil. Le 25 juin, alors que les murailles étaient encore

fraîches, un contrat fut passé avec Holbein. Moyennant le payement de 120 *gulden,* il s'engagea à décorer le *Rathsaal.*

D'après la date des acomptes qui lui furent successivement payés, on voit que Holbein se mit immédiatement à l'œuvre. Durant les derniers mois de 1521, et pendant l'année suivante, il travailla, avec le beau zèle de la jeunesse, à la tâche qui lui était confiée : il peignit deux des murailles de la chambre du conseil. Peu après, et par des motifs qu'on ignore, les travaux furent interrompus. Holbein ne les reprit qu'en 1530, au retour de son premier voyage en Angleterre. Il acheva alors de peindre le troisième côté de la salle. Les documents retrouvés à Bâle nous apprennent qu'il reçut, pour la décoration de ce dernier panneau, une somme de 72 florins.

On sait que les peintures de Holbein, exécutées dans de mauvaises conditions, sur un enduit mal préparé et encore humide, ne furent pas longtemps conservées. Dès 1576, on s'aperçut que la décoration de l'une des murailles était fort compromise ; on craignit une ruine complète et, comme les magistrats de Bâle voulurent sauver au moins le souvenir d'une œuvre à laquelle leurs pères s'étaient intéressés, ils chargèrent un peintre, d'ailleurs peu connu, Hans Bock, d'en faire une copie à l'huile. Malheureusement on ne prit que des mesures insuffisantes, dangereuses peut-être, pour protéger les compositions originales. D'autres accidents survinrent et, chose plus grave encore, le goût changea. Les décorations de Holbein, de jour en jour effacées et fuyantes, finirent par sembler un peu barbares aux beaux esprits des siècles de décadence. On les recouvrit de tapisseries d'un aspect moins sévère et on les oublia si bien que, lorsque en 1817, on voulut restaurer l'hôtel de ville, on ne trouva plus que quelques traces de l'œuvre que Holbein avait conçue avec une ingéniosité si savante et qu'il avait peinte — l'affirmation peut ici se produire sans preuves — avec ce grand sentiment décoratif qui ne l'abandonna jamais.

Les fragments originaux conservés au musée de Bâle sont trop incomplets pour autoriser une reconstitution de l'ensemble disparu : ici c'est une main qui fait un geste de menace — la main du roi Roboam ; — là ce sont des têtes plus ou moins défigurées par des restaurations grossières. Rien à tirer de ces débris informes. Mais il reste quelques croquis de Holbein, premières éditions de sa pensée ; il reste les souvenirs que nos prédécesseurs ont recueillis. Ces éléments, si imparfaits qu'ils soient, permettent de se faire



LE PROPHÈTE SAMUEL ET LE ROI SAÜL

(Dessin du musée de Bâle.)



ROBOAM MENAÇANT SES SUJETS

(Dessin du musée de Bâle.)

une idée, malheureusement bien approximative, de ce que pouvaient être les décorations du *Rathsaal*.

Dans le projet de Holbein, les peintures de la chambre du conseil constituaient une glorification de la justice et des vertus civiques. La Bible et l'antiquité lui avaient fourni des exemples. Les panneaux étaient divisés en compartiments, et il semble que des devises latines expliquaient la signification, parfois un peu obscure, des motifs choisis. On voyait dans un des encadrements le consul Curius Dentatus recevant les ambassadeurs étrangers qui lui apportent des présents. Le philosophe leur montrait, par un geste éloquent, qu'un homme qui apprête lui-même son modeste repas n'a pas besoin des trésors qu'ambitionne le vulgaire. Dans une autre composition, Sapor, roi des Perses, se servait de l'empereur Valérien comme d'un marchepied pour monter à cheval. On reconnaissait ailleurs le prophète Samuel gourmandant Saül à la tête de son armée, et le roi Roboam menaçant ses sujets, et le législateur Charondas, qui punissait de mort le citoyen assez incorrect pour entrer avec ses armes dans l'assemblée du peuple, et cet autre faiseur de lois, Zaleucus, dont les édits peu indulgents condamnaient l'adultère à perdre la vue. Ces spectacles érudits devaient donner à réfléchir aux dignes membres de la municipalité bâloise.

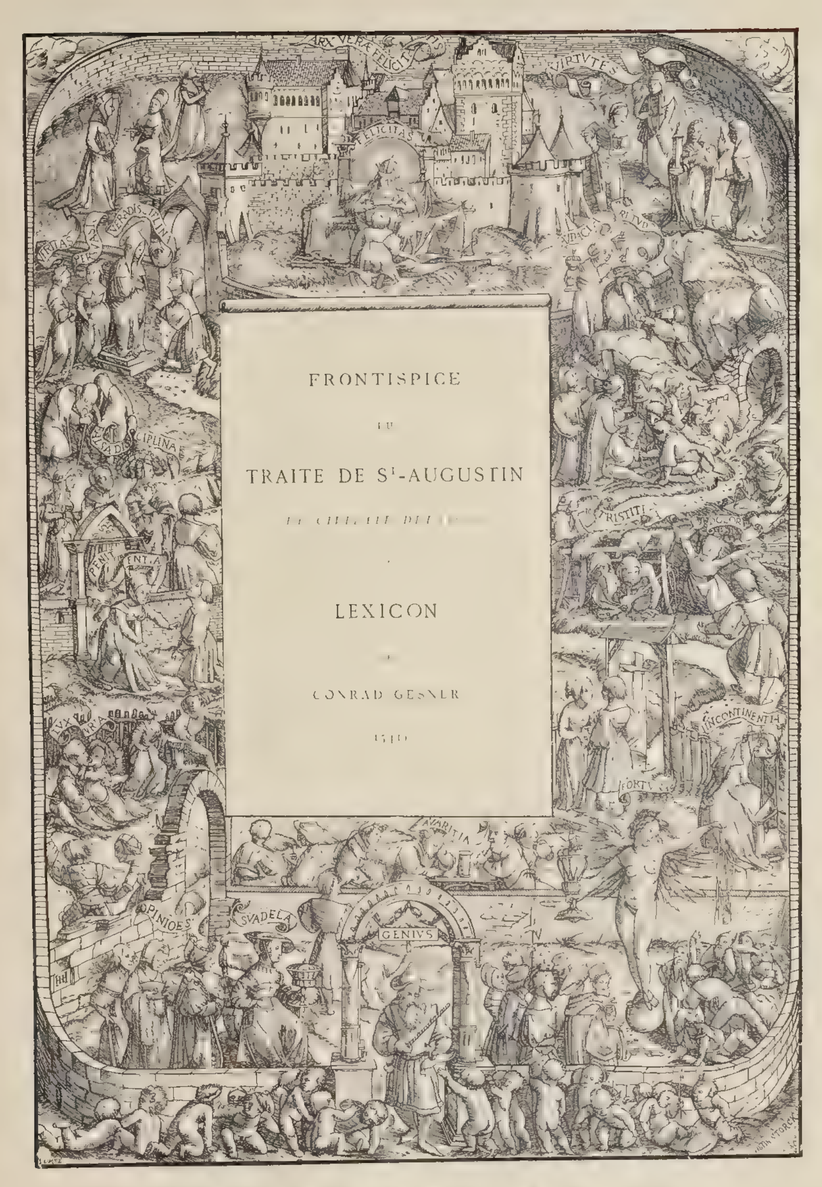
A côté de ces compositions, où se groupaient de nombreux personnages, étaient placées des figures isolées, telles que David tenant sa harpe, la Justice, la Sagesse et la Tempérance. L'ensemble présentait, on le voit, un certain mélange et beaucoup de recherches allégoriques. C'était bien là une des préoccupations de la Renaissance. Les peintres disaient à la fois et un peu confusément tout ce que la fréquentation des savants leur avait appris. Dans les peintures de l'hôtel de ville de Bâle, la note dominante était empruntée à l'art antique. Cet idéal, pressenti plutôt que connu, avait déjà inquiété Holbein lorsqu'il peignit, à Lucerne, les décorations de la maison Hertenstein. Il y revint à diverses reprises dans les frontispices qu'il crayonna pour les livres de Froben ; il aborda plus résolument le problème aux murailles du *Rathsaal*. Comme un autre Mantegna, — mais avec beaucoup moins de grandeur, car Mantegna est sans égal, — Holbein donnait à l'antiquité une sorte d'accent barbare et exagéré ; les monuments originaux ne lui étant que très imparfaitement connus, il inventait des costumes, des casques, des armures, toute une archéologie fastueuse, étrange, très forte cependant et puissamment caractérisée.

Pendant l'année 1522, les heures de Holbein ne furent pas exclusivement employées à la décoration de la grande salle de l'hôtel de ville. Il n'avait pas cessé de travailler pour Froben. Le savant imprimeur demanda à son crayon le dessin compliqué et plein d'intentions morales d'un encadrement dont il se servit dans son édition du Traité de saint Augustin, *De civitate Dei*. Cette composition porte un monogramme formé de deux H; elle paraît avoir obtenu un succès qui se prolongea longtemps. Les libraires de Bâle l'ont utilisée de toutes façons et nous la voyons figurer encore en 1541 en tête du lexique de Conrad Gesner.

Malgré ses grands travaux du *Rathsaal* et ses complaisances pour Freben, Holbein, en cette même année 1522, trouva le temps de peindre quelques tableaux pour des chapelles particulières. Il existe, à Carlsruhe, deux volets qui représentent, l'un *Sainte Ursule*, l'autre *Saint Georges* avec le dragon légendaire. La *Sainte Ursule* dont on retrouve une faible gravure dans l'ouvrage de M. Woltmann, est debout, marchant la tête penchée et tenant des deux mains les flèches qui furent l'instrument de son martyre. Le fond du tableau présente une particularité dont le portrait d'Amerbach pouvait déjà donner un avant-goût. Holbein n'a pas voulu enlever la figure de la sainte sur un ciel vide et banal : il a compliqué et animé le spectacle au moyen de branchages et de feuilles, végétations pittoresques qui ont pour raison d'être un tronc d'arbre à demi caché, et qui, à droite et à gauche de la jeune martyre, dessinent des linéaments presque symétriques. Ce tableau, dont l'authenticité ne semble pas douteuse, porte une belle signature : HANS HOLBEIN. MDXXII.

Holbein, qui avait travaillé pour Lucerne et pour Altorf, peignit une *Madone* pour Soleure. Cette œuvre, longtemps oubliée, n'a guère commencé à occuper les amateurs que dans ces dernières années. Elle appartenait alors à un habitant de la ville, M. Zetter. On n'en comprit bien la valeur qu'à la suite d'une restauration exécutée en 1867. Elle est placée aujourd'hui au *Kunstverein*.

Ce tableau, dont la partie supérieure s'arrondit en arcade, représente la Vierge assise, couronne en tête, et enveloppée d'un ample manteau dont les plis opulents donnent à la figure un peu de lourdeur. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, nu et souriant. A droite de la madone est saint Martin de Tours, mitré et portant la crosse épiscopale. Près de l'évêque, un pauvre dont on ne voit que la tête, et qui tend une sébile pour recevoir une aumône. A gauche est un chevalier debout, armé de pied en cap



GRAVURE EXTRAITE DE L'ART POUR TOUS

et tenant, d'une main, un étendard à demi déployé et, de l'autre, une épée de dimension formidable. Ce personnage à tournure martiale représente saint Ours. La visière levée de son casque à panache laisse voir un mâle visage de soldat, une tête énergique qui a tous les caractères d'un portrait. Dans un coin du tableau, la précieuse signature : H. H. 1522. L'œuvre a d'ailleurs une grande valeur d'art, et l'on y retrouve, jusque dans les moindres détails, cette forte notion de réalisme qui, à ce moment, tenait tant de place dans les préoccupations du peintre de Bâle.

C'est en effet l'étude constante de la nature qui a inspiré Holbein dans la *Madone* de Soleure. Le *Saint Martin* et le *Saint Ours* sont évidemment des portraits. Et pourquoi la Vierge elle-même ne serait-elle pas la ressemblante image d'une jeune fille qui aurait posé devant le peintre ? La conjecture n'est nullement arbitraire. Cette tête au galbe un peu rond, ce cou trop robuste peut-être, ne nous sont pas inconnus. Il existe au musée du Louvre un dessin au crayon d'argent et à la plume, relevé de quelques touches de sanguine, qui représente une jeune femme, dont les yeux sont baissés, et dont les traits rappellent singulièrement ceux de la Madone de Soleure. Ce dessin a longtemps été classé aux anonymes de l'école allemande. Nul doute qu'il ne soit de Holbein. La vie étincelle dans ce visage, qui n'a point de beauté correcte, mais qui reste intelligent et sympathique. Le modèle tenait probablement un certain rang dans le monde. Un collier, auquel est suspendu un médaillon, retombe sur la poitrine de la coquette ; et sur la bordure de son corsage, à peine indiqué, on lit une inscription allemande dont les premiers mots veulent dire : *Tout en honneur*. L'inconnue a du reste beaucoup d'expression et de finesse. Assurément nous ne sommes pas ici en présence d'une sœur de la Joconde, et cependant le sourire a comme une séduction mystérieuse.

Les documents découverts par les savants habiles à la lecture des vieilles archives ne nous disent point quels ont été les soins qui, en 1523, occupèrent l'activité de Holbein. Mais ce vigoureux inventeur n'était pas de ceux qui se reposent. Peut-être est-ce à cette époque que se rattache l'exécution des beaux dessins dans lesquels il a raconté la Passion de Jésus-Christ.

Ce motif paraît avoir intéressé vivement la pensée de Holbein. Pour exprimer complètement son rêve, il recommença deux fois son travail. Une série de compositions relatives aux dernières journées de la vie du Christ est conservée au British Museum : elle ne comprend que sept croquis exécutés à la plume et lavés d'encre de Chine. Le musée de Bâle est autrement riche. Il possède dix dessins





























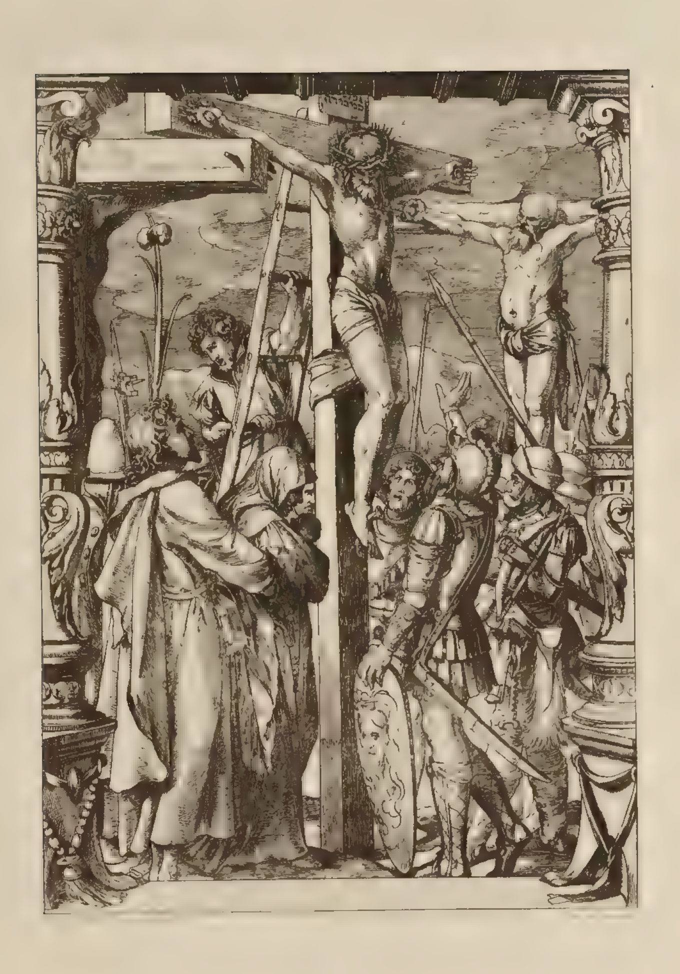












au lavis, qui représentent les scènes principales de la Passion et qui ont vraisemblablement été conçus par Holbein pour servir de modèles à des pein-



PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME

(Dessin du musée du Louvre.)

tres verriers. Ces compositions proviennent du cabinet d'Amerbach ; elles sont fameuses, et il suffit de les étudier un instant pour reconnaître qu'elles sont justement renommées.

Dans ces dix dessins, plus éloquents que bien des tableaux, Holbein a figuré :

Le Christ devant Caïphe ;
La Flagellation ;
Jésus insulté par les soldats ;
Le Christ couronné d'épines ;
Pilate se lavant les mains ;
L'Ecce homo ;
La Montée au Calvaire ;
Le Christ dépouillé de ses vêtements ;
La Mise en croix ;
Jésus entre les deux larrons.

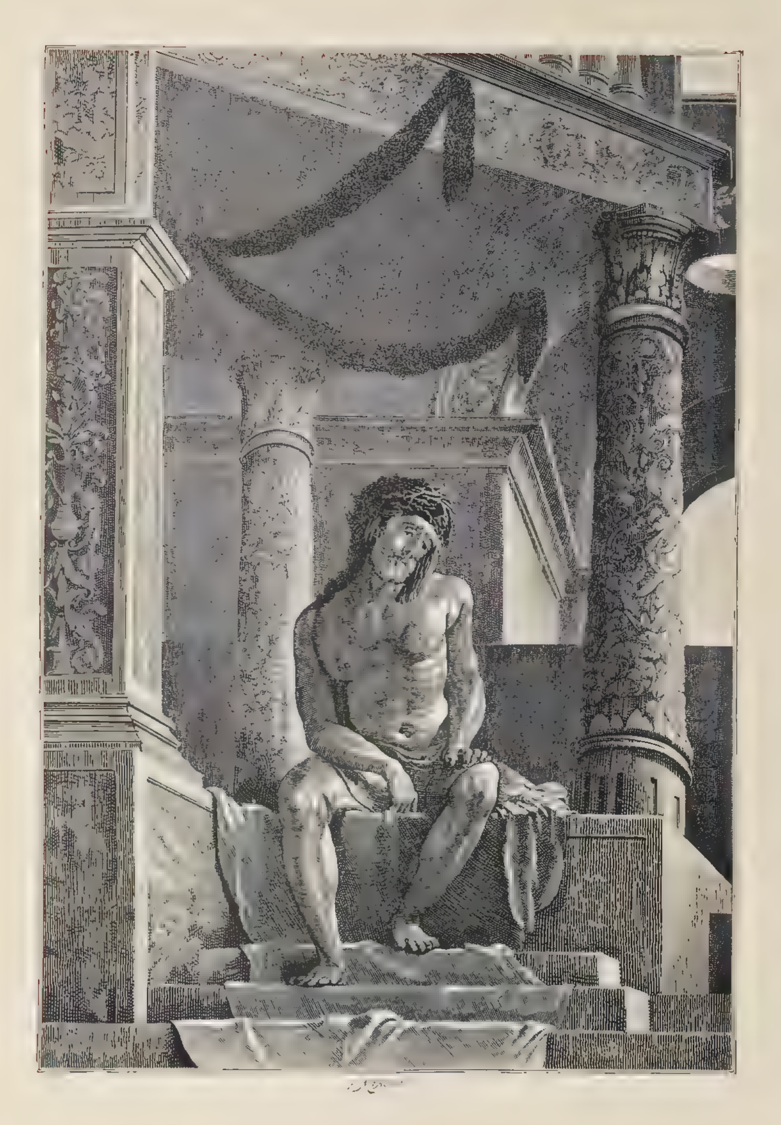
Notre intention n'est pas d'examiner l'un après l'autre les dessins relatifs à la Passion. Le lecteur a sous les yeux les compositions de Holbein. Une vue d'ensemble suffira. Les motifs traités par le peintre de Bâle étaient depuis longtemps chers aux artistes d'Allemagne. Holbein le père en avait vécu : Hans Burgkmair, Altdorfer et leurs imitateurs s'étaient fait une gloire de multiplier, pour l'édification des fidèles, ces pieuses images, et ils y avaient mis l'émotion qui était dans leur cœur. Sans avoir la naïveté tragique des ouvriers de la première heure, Holbein a renouvelé le drame. Fidèle à ses habitudes, il a usé de tous les moyens ; il a, partout où il l'a pu faire, invoqué le secours du décor architectural. Il voulait, d'ailleurs, fournir des types aux peintres de verrières, et il n'avait pas le droit d'oublier l'ornement. Ses compositions s'encadrent, pour la plupart, entre des colonnes et des pilastres dont il varie les formes et le style ; il utilise les lignes des perspectives intérieures, il fait jouer des enfants nus entre les fleurs des frises enguirlandées. C'est la part de la fantaisie, la part qu'un maître de la Renaissance devait nécessairement réserver à l'arabesque. Mais dans ces encadrements où se complaît un puissant caprice décoratif, se placent des scènes qui ont de la gravité et de la grandeur. Ici c'est moins dans le type des personnages que dans leur geste que la beauté doit être cherchée. L'attitude de Pilate se lavant les mains et se retournant à demi vers le groupe d'estafiers qui entraîne le Christ est admirable de mouvement ; elle est, pour ainsi dire, d'une familiarité héroïque. Dans la *Flagellation*, ce n'est pas seulement l'architecture qui est superbe, c'est surtout la douce résignation de la victime, c'est l'ironie des bourreaux et leur fureur. La *Mise en croix* est conçue avec une originalité suprême, et, dans le désordre volontaire des groupes, dans l'attitude abandonnée de ce corps maîtrisé par les tortionnaires, dans le sentiment de cette tête échevelée, il y a la note émouvante et tragique. Un goût

sévère pourrait peut-être signaler, çà et là, dans les dessins de la *Passion*, des violences un peu exagérées, des étrangetés qu'un Italien ne se serait pas permises; mais Holbein, nous l'avons dit, savait mal les choses florentines. Par son tempérament et par son éducation, il était d'un autre monde, de ce monde germanique et farouche qui n'a jamais compris qu'à moitié la grâce des courbes enroulées et l'eurythmie des lignes idéales. Ce qu'il faut admirer dans la *Passion* de Holbein, c'est la puissance de renouvellement qui sait rajeunir des motifs vieillis, le sentiment des compositions mouvementées, l'inépuisable richesse de l'ornementation, la virilité d'un trait qui a toutes les énergies parce qu'il a toutes les certitudes; c'est enfin une sorte de sauvagerie touchante.

D'autres œuvres, dont la date n'est pas connue, suivirent la série des dessins sur la Passion. Mais, malgré le respect qu'on peut devoir à une tradition séculaire[1], nous refusons de décorer du nom de Holbein une peinture dont le musée de Bâle est beaucoup trop fier et qui, de même que la suite des dessins que nous venons de citer, représente aussi les scènes de la Passion de Jésus-Christ. C'est un retable d'autel peint sur bois et divisé en huit compartiments dans chacun desquels est figuré un des épisodes du grand drame. L'ancienne histoire de ce tableau n'est pas bien claire : on sait seulement qu'il n'a jamais fait partie de la collection d'Amerbach. Au XVIIe siècle, il était conservé à l'hôtel de ville : en 1770, il fut, en exécution d'une délibération du conseil, déposé à la bibliothèque publique. On paraît s'être mépris lorsqu'on a placé au musée de Bâle, à côté des Holbein incontestés et vénérables, cette triste peinture qui semble avoir été maladroitement modernisée ou même refaite à nouveau, et dont presque toutes les figures, que la longueur d'un nez droit et démesuré ne suffit pas à rendre remarquables, sont insignifiantes par l'expression ou caricaturales par le type. En 1876, le catalogue du musée de Bâle attribuait encore une importance extrême à ce faux Holbein, où le maître est si peu reconnaissable. En présence des progrès de la critique moderne, cette erreur, déjà signalée par Wornum en 1867, ne saurait durer bien longtemps.

Grâce au ciel, il existe assez d'œuvres authentiques de Holbein pour qu'il soit opportun d'augmenter le catalogue de ses peintures, en y ajoutant des tableaux auxquels sa main n'a jamais touché. On se montrerait plus avisé en suivant un système absolument contraire; au lieu d'allonger la nomenclature, il

1. Il suffira à ce propos de citer le passage de Roger de Piles qui résume, en 1699, les assertions de ses prédécesseurs : Holbein « a fait à Basle, dans la maison de ville, un tableau de huit compartiments, où sont autant de sujets de la Passion de Notre-Seigneur ». *Abrégé de la vie des Peintres*, p. 368.



LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES

Musée de Bale



LA MÈRE DE DOULEUR

(Musée de Bâle.)

serait prudent de la raccourcir. La gloire de Holbein n'aurait qu'à gagner à ces éliminations nécessaires.

Et combien la suppression des œuvres douteuses profiterait au succès des œuvres certaines! Trompé par l'ancienne légende, induit en erreur par les photographies qui s'affichent à l'étalage des boutiques, l'étranger qui arrive à Bâle court au musée et s'arrête complaisamment devant le tableau de la Passion du Christ, qui n'est pas, qui ne peut pas être de Holbein. Pendant que son attention se dépense à étudier ce pastiche maladroit, il oublie d'admirer, dans la même salle, un pur chef-d'œuvre, l'étonnante grisaille où sont réunis, dans une peinture à deux compartiments, le *Christ couronné d'épines* et la *Mère de douleur* . Les deux tableaux n'en faisant qu'un et le second panneau complétant le premier, les deux figures sont placées dans une sorte de cour décorée de colonnes et d'arcades de la plus magnifique architecture. Le Christ est assis à gauche, dans l'attitude affaissée d'un lutteur accablé sous le poids de l'injustice humaine; à droite, la Vierge agenouillée; elle se tourne vers son fils, elle l'admire, elle le console du geste et du regard. Le plus profond sentiment anime les deux personnages, mais si l'œuvre est touchante par l'émotion contenue qu'elle recèle, elle est plus admirable encore par l'originalité de l'invention pittoresque et par la beauté de l'exécution. La décoration architecturale qui, çà et là, laisse entrevoir une échappée de ciel bleu, est une des plus riches que Holbein ait jamais trouvée. Cette peinture, nous l'avons dit, n'est qu'une grisaille, mais des tons roux réchauffent la froideur des tons gris, et des lumières blanches viennent, par endroits, varier la tonalité générale. Les fonds restant d'ailleurs calmes et presque monochromes, les figures conservent, au milieu du silence des couleurs, une intensité de vie extraordinaire, une énergie incomparable.

Pendant les dernières années de sa jeunesse, alors qu'il était encore à Bâle, Holbein eut fort affaire pour donner satisfaction aux demandes de ses admirateurs et de ses amis. A cette époque, son talent fut particulièrement séduit par la poésie des sujets religieux. C'est sous l'influence de ces préoccupations, mêlées d'ailleurs à celles du portraitiste, qu'il peignit, pour le bourgmestre Jacob Meïer, une *Madone* qui compte, non sans raison, parmi ses œuvres les plus importantes.

On sait qu'il existe deux exemplaires de cette peinture. L'un est à Darmstadt, chez la princesse Charles de Hesse, l'autre est au musée de Dresde. La question de savoir quel est l'original, quelle est la copie, a donné lieu à de longues controverses, et ce n'est guère que depuis 1871, époque à laquelle eut lieu l'exposition simultanée des ouvrages du maître, que le sentiment des juges

difficiles est parvenu à se fixer en faveur du tableau de Darmstadt. Avant de noter les différences, peu sensibles d'ailleurs, que présentent les deux éditions, il faut dire un mot de la manière dont Holbein a traité le thème que le bourgmestre de Bâle avait confié à son pinceau.

Dans l'aspect général, dans l'équilibre des groupes qui la composent, la *Madone* de Meïer affecte presque une disposition italienne. La Vierge, couronnée d'un splendide diadème d'orfèvrerie, est debout, tenant entre les bras le petit Jésus. L'enfant s'agite, il étend la main et, dans un mouvement d'une familiarité charmante, il appuie sur l'épaule de sa mère sa jeune tête penchée. La Madone est placée devant une niche dont la partie supérieure s'arrondit en hémicycle et dont le fond est, pour parler comme au XVIᵉ siècle, taillé à « godrons ». Cette niche est flanquée de deux pilastres à chapiteaux saillants : l'architecture, d'un style robuste, laisse voir, de chaque côté, une échappée de ciel où se dessinent quelques branchages analogues à ceux que nous a montrés la *Sainte Ursule* de Carlsruhe.

Mais la Vierge n'est pas seule. Elle a autour d'elle, dans une attitude d'adoration et de prière les principaux membres de la famille du donateur. Ils sont rangés symétriquement. A la droite du spectateur sont agenouillés deux femmes et une jeune fille : celle du fond est Madeleine Ber, la première épouse du bourgmestre ; celle du milieu, dont nous connaissons déjà la physionomie, est Dorothée Kannengiesser, un peu plus âgée que dans le portrait de 1516, mais encore intéressante et sympathique ; la jeune fille, parée avec une certaine élégance, est l'héritière de la maison, Anna. Parallèlement à ces figures féminines, trois hommes : Jacob Meïer, les mains jointes ; son fils aîné, adolescent de quatorze ou quinze ans, et le dernier de la famille, un enfant nu qui s'appuie contre les genoux de son frère. Sur le devant, un splendide tapis dont les colorations sont vaguement orientales et qui, vers le milieu du tableau, forme un pli pour couper la monotonie d'une ligne trop pareille.

Les six figures des membres de la famille Meïer sont admirables : Holbein s'y montre le portraitiste de premier ordre pour qui les détails de la physionomie humaine n'ont pas de secret, et qui, sous le visage, voit transparaître l'âme. Et ici, il connaissait si bien ses modèles ! il avait déjà peint les portraits de la plupart d'entre eux : avant de prendre le pinceau pour les agenouiller au pied de la madone, il voulut les étudier de nouveau. Il existe, au musée de Bâle, trois dessins aux crayons de couleur presque des pastels, qui représentent, en buste, Jacob Meïer, sa femme et leur jeune fille Anna. Ces dessins, qui appartiennent



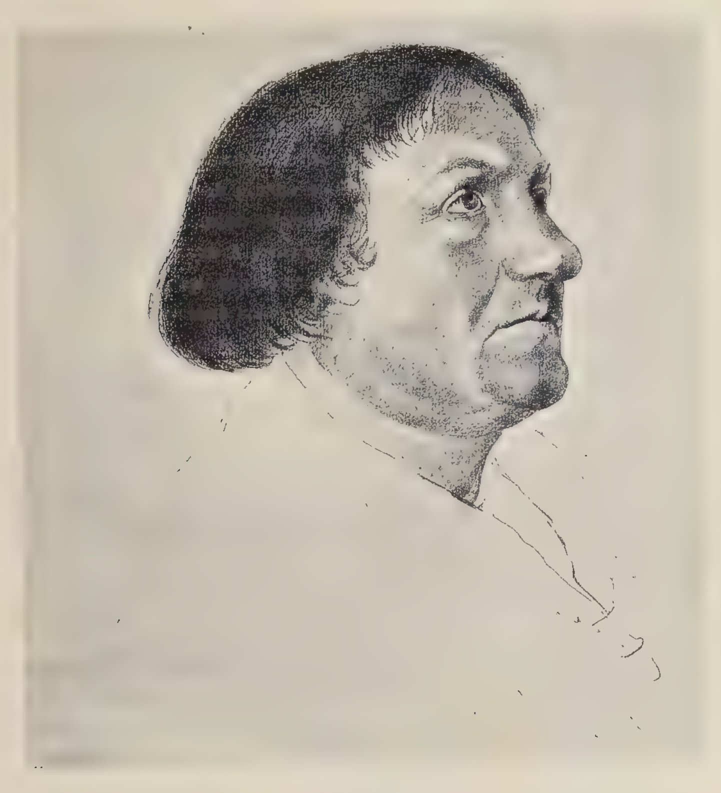
ANNA MEIER



DOROTHÉE KANNENGIESSER

Dessins du musée de Bâle

à la seconde manière de Holbein, sont d'une exécution moins serrée que ceux qu'il faisait au début. On peut les considérer comme de véritables chefs-d'œuvre, comme des portraits sincères, irrécusables, superbes. Ce sont des études qui ont



JACOB MEÏER

Dessin du musée de Bâle.

servi au maître pour les types si intimes et si vivants qu'il a reproduits dans la *Madone* de Darmstadt et, nous l'avons dit, tout ce qui, dans ce tableau fameux, relève de l'observation directe et s'inspire de la nature parle avec l'éloquence la plus persuasive.

Le spectateur n'éprouve peut-être pas une sérénité pareille lorsqu'il étudie le visage de la Vierge. L'impression est moins décisive, et l'on dirait en effet qu'il y a dans le type choisi par Holbein un peu de mélange. Un artiste du xve siècle aurait eu le courage de son naturalisme; la madone n'eut été qu'un portrait; Holbein, préoccupé des idées de son temps, paraît avoir hésité et louvoyé entre deux systèmes. A l'accent trop vulgaire que lui donnait son modèle il a ajouté un élément étranger, une vague recherche d'idéal ou du moins un désir d'embellissement. Métier difficile, opération chanceuse pour ceux qui n'ont pas l'âme italienne, et chez lesquels la notion de la beauté pure n'est pas une fleur spontanément éclose. Dans le tableau de Darmstadt, le type de la Vierge, sorte de portrait idéalisé, trahit quelque embarras, et on se demande si l'on doit se laisser tout à fait séduire. Qu'est-ce à dire, sinon que le grand Holbein est du pays du grand Albert Dürer, et que les Allemands, si bien doués qu'ils soient, ont toujours besoin de la protection de la nature.

Nous avons fait allusion, dans les pages précédentes, aux polémiques qui se sont engagées au sujet de l'originalité des deux *Madones*, celle de Darmstadt, celle du musée de Vienne. Nous n'avons pas le courage de revenir sur ce débat qui n'est peut-être point épuisé, mais auquel les combattants, vaincus par la lassitude, ont volontairement mis fin. Les opinions du dernier historien de Holbein, M. Woltmann, paraissent d'ailleurs devoir être acceptées : il est extrêmement vraisemblable que l'exemplaire conservé à Darmstadt est l'exemplaire *princeps*. La *Madone* de Dresde, qui est aussi une vaillante et noble peinture, ne serait qu'une reproduction du type original. Mais ici la dispute recommence. S'agit-il d'une savante copie exécutée par une main étrangère ? Serions-nous en présence d'une réplique, comme les peintres du xvie siècle en faisaient souvent ? Pourquoi la *Madone* de Dresde ne serait-elle pas de Holbein lui-même, reproduisant sa pensée et la corrigeant peut-être ?

Certains détails donneraient quelque vraisemblance à cette dernière hypothère. Wornum a comparé les deux éditions ; il constate que celle de Dresde n'est pas le décalque textuel de celle de Darmstadt. Des changements notables ont été opérés : or ces changements constituent des améliorations réelles, ils s'expliquent par une notion plus exacte des lignes élégantes. A Darmstadt, le groupe des donateurs est un peu écrasé par le voisinage menaçant des chapiteaux à forte saillie qui couronnent les deux pilastres : dans la *Madone* de Dresde, ces pilastres ont été surélevées. Au-dessus de la tête de Jacob Meïer et de sa première femme, il y a plus d'air et plus d'espace. Il en est de même pour la



LA MADONE DE DARMSTADT

Collection de la princesse Charles de Hesse.

Vierge debout : à Darmstadt, sa couronne touche presque à la courbure de l'hémicycle ; à Dresde, le cintre s'est exhaussé, et la madone est plus à son aise sous un arc moins surplombant. Ce sont là assurément des modifications qu'on ne saurait attribuer à un simple copiste : elles révèlent l'initiative intelligente de l'inventeur lui-même, qui déjà a bien fait, mais qui voudrait faire mieux encore. On est donc tenté d'affirmer que les deux peintures sont originales, Darmstadt possédant le type primitif, Dresde ayant acquis une réplique où se reconnaîtrait le maître[1].

La *Madone* de Jacob Meïer ne porte pas de date. Pour les curieux affamés de chronologie — nous appartenons à cette catégorie de malades — le fait est absolument fâcheux, car cette peinture marque le point culminant auquel atteignit le talent de Holbein pendant la dernière période de son premier séjour à Bâle. Il y a, du reste, sous le rapport historique, une véritable lacune en ce qui concerne les années 1524 et 1525. On ne sait pas bien quels furent les travaux de Holbein à cette époque : c'est vers 1524 qu'il perdit son père. Peut-être a-t-il fait, à cette occasion, un voyage dont la chronique ne parle pas. Pour 1525, absence complète de document ou d'œuvre datée. En 1526, Holbein est toujours à Bâle, et il est revenu au portrait.

J'examinerai ici une question nouvelle et presque indiscrète, celle de savoir si Holbein, qui fut, pendant toute sa vie, la sincérité même, et qui doit garder le premier rang parmi les portraitistes qui ne mentent pas, à pu, un moment, céder à des influences inconnues, s'amoindrir par des concessions au goût du public élégant et trahir son principe au point de flatter ses modèles. Sans pousser les choses jusqu'aux déclamations exagérées, on peut dire que le peintre qui consent à faire des portraits trop aimables manque à ses devoirs d'historien. Moins que tout autre, Holbein avait le droit de commettre cette faute. Le jour où il peignit Boniface Amerbach, Jacob Meïer, Dorothée Kannengiesser et les meilleurs témoins de sa jeunesse, il avait juré de dire toujours la vérité. Il s'était interdit les transactions et les lâches complaisances.

On devine notre souci. On admire beaucoup, au musée de Bâle, les deux étranges portraits d'une jeune femme qui se fit peindre par Holbein, d'abord dans son costume de fête, mais sous le nom de la corinthienne Laïs, et ensuite en Vénus avec un petit Cupidon auprès d'elle. Les portraits sont bien de

1. Il n'est pas inutile d'ajouter que ces conclusions sont conformes à celles qui ont été formulées par quelques artistes et notamment par M. Rudolf Lehmann dans une lettre adressée à son frère et dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié un fragment, 2e période, t. IV (1er décembre 1871).

Holbein : ils abondent en délicatesse; mais n'hésitons pas à le dire, ils ne sont pas sans fadeur.

C'est là sans doute une aventure imprévue dans l'histoire de ce robuste talent. Elle était donc bien irrésistible cette syrène qui, pour un jour, parvint à modifier la nature du génie de Holbein et à le troubler dans son rêve! Nous savons son nom, mais non pas sa vie. Elle s'appelait Dorothée Offenburg, elle était de bonne maison, elle portait de riches costumes, elle appartenait, on doit l'admettre, à la catégorie des « honnestes dames », et, par un caprice où perce une érudition hasardeuse ou une ambition secrète, elle se fait peindre en Laïs. Espérait-elle persuader à ses contemporains que les Bâloises viennent de Corinthe? Holbein fit semblant d'être convaincu, et il mit tous ses soins à satisfaire la fantaisie de la coquette. Dorothée Offenburg avait un nez un peu trop long pour être incontestablement belle, mais elle était élégante et jeune. Holbein l'a représentée en buste, ses carnations blanches s'enlevant sur une draperie verdâtre. Elle est en grande toilette d'amoureuse, les épaules nues, la poitrine découverte en partie par échancrure complaisante de sa robe à crevés multicolores. Devant elle, des pièces d'or, car l'allégorie est complète, et, au bas, en caractères faits pour frapper les yeux, l'inscription *Laïs Corinthiaca*, 1526.

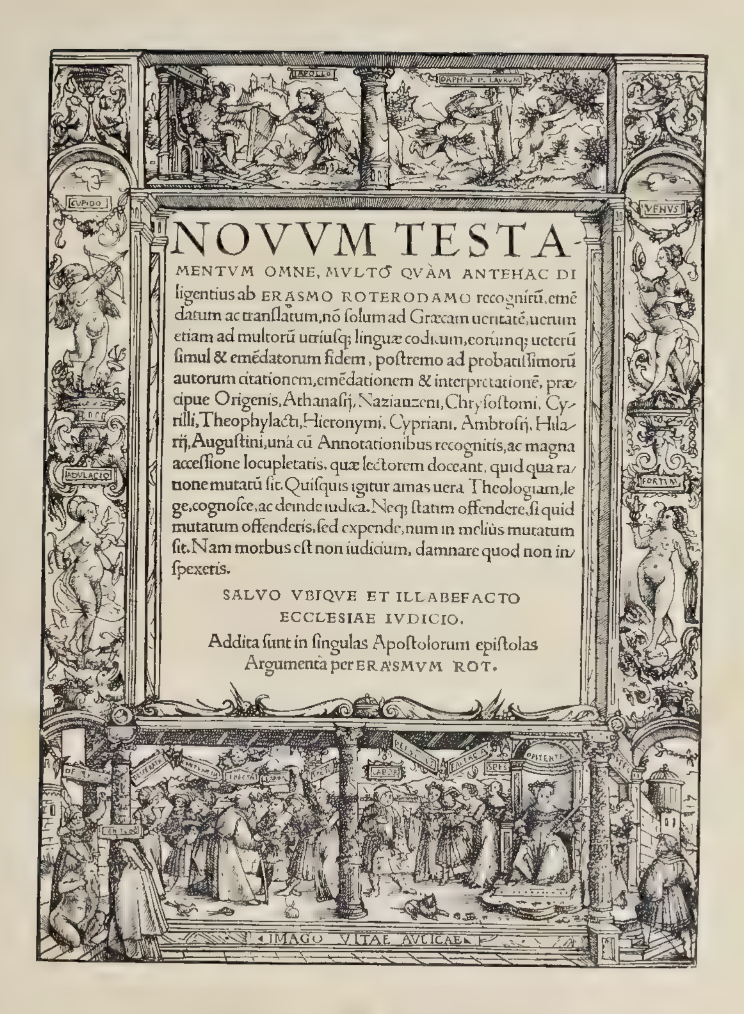
Dans l'autre portrait, Dorothée Offenburg est déguisée en Vénus et elle joue avec un petit Amour. Pas de signature cette fois et pas de date. Les deux portraits sont exactement contemporains, car Dorothée a le même âge et le même sourire.

La *Laïs* vaut mieux que la *Vénus*. Dans les tons clairs des seins à demi nus, dans les rondeurs des épaules, il y a des délicatesses de modelé qui permettent de reconnaître la main de Holbein, et même des suavités qui lui font honneur. Et cependant l'œuvre a peu d'accent : elle est caressée outre mesure, elle se fond dans une douceur vague. Dorothée Offenburg était évidemment de celles qui ne comprennent que la peinture aimable. Au risque d'affadir sa manière, Holbein a obéi. Les deux portraits de Dorothée sont curieux : nous croyons qu'on les admire trop.

Mais de pareilles complaisances ne pouvaient être, chez Holbein, qu'une défaillance momentanée. Il redevint bien vite le peintre résolu qui ne craint pas de préciser la forme par des traits énergiques et virils. Il vivait dans un milieu intellectuel et dans un temps où l'estime des gens d'étude demeurait réservée aux talents sévères, aux âmes bien trempées. Holbein dameret eût été une invraisemblance.

Un homme important, Érasme, était alors à Bâle le maître des choses de l'esprit. Comme le vieux Janus symbolique, il avait deux visages : l'un tourné vers l'antiquité, l'autre penché vers le bruit que menait le monde moderne ; tout en corrigeant les textes anciens, il suivait avec une passion ironique le mouvement de la pensée contemporaine, et l'on sait quelle autorité s'attachait à sa parole quand il osait la faire entendre, à son silence quand il tenait obstinément ses lèvres fermées. Lorsque Holbein vint habiter la Suisse, Érasme était encore à Anvers, où Quentin Matsys avait peint son portrait. Bientôt après, il arriva à Bâle, attiré par la renommée de Froben, qu'il considérait comme le prince des typographes. Érasme avait alors plus de cinquante ans, et sa gloire était dans tout son éclat. Il n'est pas sûr que le jeune peintre ait connu tout de suite le philosophe. On pourrait cependant le supposer, quand on se souvient qu'un des livres d'Erasme, *Declamatio de Morte*, imprimé chez Froben en 1517, s'ouvre par un encadrement historié dont Holbein avait fourni le dessin. L'année suivante, il travaillait à l'illustration de l'*Utopie*, de Thomas More. Il composait en même temps un frontispice dans lequel abondent les allégories et qui servit à la décoration de plusieurs volumes, notamment au *Novum Testamentum* de 1519, qui avait été annoté par le philosophe de Rotterdam. Il serait bien étrange qu'un curieux, comme l'était Érasme, n'eût pas demandé à son libraire de quelle main venaient ces images? Entre le lettré et l'artiste, les relations durent être promptement nouées. Il y a des vieillards bienveillants qui s'intéressent aux ardents enthousiasmes des premières années et qui redeviennent jeunes pour faire fête à la jeunesse.

Holbein a peint plusieurs fois le portrait d'Érasme. Sans parler du respect qu'il professait pour le personnage, il aimait les labeurs difficiles, et rien n'était plus digne de son pinceau et de son long courage que la représentation exacte de cette physionomie, où la finesse s'aiguisait avec la persistance mystérieuse de l'énigme. Indépendamment des copies, qui ne sont pas rares, les portraits d'Érasme, par Holbein, sont assez nombreux pour occuper les recherches de la critique, et aussi pour l'inquiéter. Ils ne sont pas tous de la même époque, et il faut se rappeler que l'artiste a pu peindre Érasme, non seulement pendant les années de sa jeunesse, lors de son premier séjour à Bâle; mais plus tard, lorsque après son excursion à Londres il revint terminer les décorations de l'hôtel de ville. L'absence de documents positifs est ici tout à fait regrettable. Dans une lettre adressée à Pirkheimer le 3 juin 1524, Érasme annonce qu'il a récemment envoyé en Angleterre son portrait peint par un artiste d'une certaine élégance.



NOVVM TESTA-
MENTVM OMNE, MVLTÓ QVÀM ANTEHAC DI
ligentius ab ERASMO ROTERODAMO recognitũ, emẽ
datum ac translatum, nõ solum ad Græcam ueritaté, uerum
etiam ad multorũ utriusq; linguæ codicum, eorũq; ueterũ
simul & emẽdatorum fidem, postremo ad probatissimorũ
autorum citationem, emẽdationem & interpretationẽ, præ-
cipue Origenis, Athanasij, Nazianzeni, Chrysostomi, Cy-
rilli, Theophylacti, Hieronymi, Cypriani, Ambrosij, Hila-
rij, Augustini, uná cũ Annotationibus recognitis, ac magna
accessione locupletatis, quæ lectorem doceant, quid qua ra-
tione mutatũ sit. Quisquis igitur amas uera Theologiam, le
ge, cognosce, ac deinde iudica. Neq; statim offendere, si quid
mutatum offenderis, sed expende, num in meliùs mutatum
sit. Nam morbus est non iudicium, damnare quod non in-
spexeris.

SALVO VBIQVE ET ILLABEFACTO
ECCLESIAE IVDICIO.

Addita sunt in singulas Apostolorum epistolas
Argumenta per ERASMVM ROT.

FRONTISPICE DU *NOVUM TESTAMENTUM* 1519.

L'ami auquel il faisait ce précieux cadeau était évidemment Thomas More. A cette dépêche, dans laquelle le nom de Holbein n'est pas prononcé, succédèrent sans doute des communications plus précises et où l'éloge était moins parcimonieusement accordé. Thomas More ne fut pas indifférent aux mérites du portraitiste nouveau. Le 18 décembre 1525, il répondait à Érasme : « Votre peintre, cher Érasme, est un merveilleux artiste, mais je crains qu'il ne trouve pas l'Angleterre aussi riche, aussi généreuse qu'il l'imagine, et cependant je veillerai, pendant qu'il sera auprès de moi, à ce qu'elle ne lui semble point tout à fait stérile. »

Voilà certes une intéressante réponse et une bonne promesse. Nous verrons plus tard que Thomas More sut tenir sa parole. Quant à présent, nous sommes à la recherche des portraits d'Érasme, et, le lecteur le devine, nous pensons tout d'abord à l'exemplaire conservé au musée du Louvre. Ce portrait vient de l'Angleterre ; il a longtemps appartenu à Charles I[er], et on a le droit de conjecturer que c'est celui-là même qu'Érasme avait envoyé à Thomas More. Si cette hypothèse était un jour justifiée, le portrait serait de 1524. C'est un point que nous examinerons tout à l'heure.

On connaît cette admirable effigie, un des prodiges, une des victoires de ce grand art qui consiste à fixer pour l'éternité sur la toile ou sur le bois la fuyante image d'un homme qui apparaît un matin dans le monde et dont la mort impatiente se saisit presque aussitôt. Mais quand le pinceau d'un maître arrête au passage cette vision éphémère, l'ombre immobilisée dure plus longtemps que le corps fragile. L'Érasme de Holbein est immortel. Le philisophe est représenté en buste, de profil un bonnet noir sur la tête : il pense, il accomplit son œuvre quotidienne et l'on voit sa main énergique tracer paisiblement sur le papier des lignes longtemps méditées[1]. La précision du dessin est incomparable. Il était impossible de marquer d'un trait plus précis la finesse de ce profil à la fois austère et railleur, et ces lèvres fermées par l'habitude des longues prudences. On s'étonne parfois qu'avec des moyens purement matériels, avec des couleurs, de l'huile, un pinceau, l'artiste puisse exprimer la pensée secrète et, pour ainsi dire, faire voir l'invisible. Et il est certain que ce résultat,

1. Le respect que Holbein professait pour la nature est démontré, une fois de plus, par le soin avec lequel il avait étudié les mains de son modèle. Il n'a rien négligé pour en exprimer le caractère. Nous avons au Louvre un dessin à la mine d'argent, à la sanguine et à la pierre noire, qui représente deux mains posées à plat et une autre main tenant une plume. La forme générale, le plissement de la peau, les bagues ornées de pierreries, les ongles légèrement rongés, tout prouve que ce sont bien là les mains d'Érasme à l'heure même où Holbein peignit le fameux portrait.



[illegible] « Votre [illegible]

[illegible] pinceau d'un maître [illegible]

[illegible] l'Hasard de Hon[illegible] est immortel. Le philosophe est [illegible] de [illegible] sur la tête ; il pense, il [illegible] sa main énergique tracer pass[illegible]

[illegible] sable de marque [illegible]

[illegible] et [illegible] des [illegible]

[illegible] des [illegible] de [illegible], un pinceau [illegible] la pensée [illegible], pour [illegible] ce résultat.





qui semble tenir de la sorcellerie, a rarement été poussé aussi loin que dans le portrait d'Érasme par Holbein. Cette peinture, où l'insaisissable est fixé, et qu'on dirait faite avec ce qu'il y a de plus subtil dans l'intelligence



LES MAINS D'ÉRASME
(Dessin du musée du Louvre.

humaine, n'est cependant pas une inconsistante vapeur : jamais exécution ne fut plus robuste et plus généreuse. Et c'est même en raison des qualités techniques de ce portrait que nous hésitons à croire qu'il ait pu être peint pendant le premier séjour de Holbein à Bâle. Mais, ici, nous n'affirmons rien Nous admirons, sans oser hasarder une date.

Il existe un autre portrait d'Érasme, celui qui est conservé à Longford-Castle. Les Anglais le tiennent en grande estime, bien que l'authenticité en ait paru douteuse à plusieurs. L'écrivain porte son costume traditionnel, bonnet noir et garnie de fourrure : il appuie ses mains sur un livre ; dans le fond, un rideau vert, un pilastre dans le style de la renaissance, et, sur une étagère, quelques accessoires, parmi lesquels un petit flacon et trois volumes. C'est sur un de ces volumes qu'on lirait la date MDXXIII. Mais il n'est nullement sûr que cette peinture soit du maître. Wornum la discute sérieusement, et il n'est pas éloigné de croire qu'il faudrait la rayer du catalogue de l'œuvre de Holbein. Il se demande en effet si le portrait de Longford-Castle n'est pas celui qu'Érasme envoya à Thomas More en 1517 et dont il est fait mention dans une lettre écrite d'Anvers. La peinture serait donc de Quentin Matsys. Nous résumons la discussion sans apprécier la valeur des arguments produits. Il semble qu'entre Matsys et Holbein, la critique moderne devrait être en situation de faire un choix, car il s'en faut de beaucoup que les deux maîtres aient le même pinceau. Si Horace Walpole ne s'est pas mépris lorsqu'il a jugé cette peinture empesée et sans accent, on aurait quelque raison de croire qu'elle n'est pas de Holbein.

Il y a un *Érasme* au musée de Bâle. Ce portrait est intéressant, d'abord parce qu'il provient de la collection Amerbach, et ensuite parce que, comparé à celui du Louvre, il est presque clair. Lorsque, dans l'exemplaire que conserve notre musée, les carnations du personnage sont chaudes et ambrées, elle tournent au gris dans le portrait de Bâle. Ce changement de coloration dépayse un peu le Parisien qui peut d'ailleurs constater en même temps que, malgré tout son mérite, l'*Érasme* de Bâle n'est pas un Holbein de premier ordre : il est vrai que ce portrait est loin d'être en bon état.

Que dire de l'*Érasme* du musée d'Anvers? Il est contesté, nous le savons : il reste néanmoins intéressant. On a d'abord hésité à reconnaître le personnage « On l'applait Frobenius dans le précédent catalogue, dit Burger; mais c'est Érasme sans contredit. Seulement la peinture, très frottée, n'a pas conservé ses signes d'originalité. C'est sans doute une copie d'après un des nombreux portraits que Holbein peignit de son ami, et dont on retrouverait peut-être l'original en Allemagne ou en Angleterre [1]. »

Ainsi s'exprimait notre ami Burger, qui n'était pas un médiocre connaisseur, et qui a toujours bravement cherché la vérité. Et cependant si le portrait du

1. W. Burger, *Musée d'Anvers*, 1862, p. 123.



ÉRASME APPUYÉ SUR LE DIEU TERME

(D'après l'ancien bois conservé au musée de Bâle.)

musée d'Anvers était mieux qu'une copie? L'œuvre a de la signification, elle ne reproduit pas textuellement les types connus; l'original, s'il existe, n'a pas encore été retrouvé. Qu'une conjecture nous soit permise : le tableau d'Anvers semble un tableau inachevé, une sorte de préparation poussée assez loin et à laquelle il manque l'épiderme et l'enveloppe. La note brune y domine curieusement, et l'on sait que, pendant une période de sa vie, le maître a beaucoup cherché ces colorations à la vénitienne. Combien cette peinture, aujourd'hui peu vantée, deviendrait précieuse, si l'on découvrait un jour que le musée d'Anvers possède un Holben commencé !

Nous n'en avons pas fini avec Érasme. Après l'avoir si souvent représenté en buste, Holbein l'a figuré en pied, debout, dans sa robe à larges manches, appuyant sa main droite sur un terme dont le torse coupé à la ceinture est posé sur un socle de style antique. La tête de cette statue tronquée est comme vivante; elle garde dans son immobilité un sourire amer. Érasme, déjà vieux, est calme, avec cette vague expression de tristesse, si fréquente chez ceux qui, ayant beaucoup cherché, n'ont pas trouvé toujours. Le philosophe est placé au milieu d'un encadrement architectural de la plus fière élégance : deux figures d'homme, enfermées dans des gaines, décorent les pilastres; l'arcade qui couronne ce portique imaginaire s'enrichit de fleurs et de fruits retombant en guirlandes, de génies porteurs de cornes d'abondance et d'un Amour tenant suspendu sur la tête du philosophe un cartouche découpé où se lit sous une forme abrégée le nom d'Érasme de Rotterdam. Cette fois, il ne s'agissait pas d'une peinture, mais d'un dessin, qui demeure une des plus heureuses conceptions de Holbein, une de celles qui caractérisent le mieux le style de son invention décorative. Ce dessin fut admirablement gravé sur bois, et — relique vénérable — ce morceau de bois, si vaillamment taillé par une main inconnue, existe encore au musée de Bâle. Les années, les siècles ont passé sur ce chef-d'œuvre de la gravure, et le type, resté intact, fournit des épreuves d'une netteté parfaite. Holbein, qui, pour les frontispices qu'il confiait à Froben, n'avait pas toujours été bien traduit, a trouvé ce jour-là un interprète digne de son mâle talent.

Érasme ne savait pas seulement rendre Holbein sérieux et lui inspirer des portraits pleins d'une intimité pénétrante ou voisine de la grandeur, il avait aussi le don de le faire sourire. Holbein égayé, satirique, presque caricatural, ne nous est pas encore connu : nous allons le voir à l'œuvre. Dans le milieu où il vivait, le peintre entendait constamment parler du livre d'Érasme, l'*Éloge de la*

L'ÉLOGE DE LA FOLIE



La Folie prend la parole.

Un marchand trompé et raillé

A père sage enfant fou

Bacchus reste toujours jeune.

Les nouveaux mariés sont unis pour la vie

La démarche de la Folie

Danse de Polyphème et des Satyres

Une vieille coquette

Un sophiste

Un roi

Un vieil amoureux.



Les sottises de l'amour.



Les fous sont gr[illegible].



[illegible] l'oreille de Midas.



La chèvre allaitant Jupiter.



Les chasseurs [illegible].



Manière d'arracher le crin de la queue d'un cheval.



La folie du jeu.



On aime à se flatter.



Les fous sont heureux.



[illegible] — [illegible] — [illegible]

Les cierges à la Madone. — [illegible] — [illegible]

Chacun a sa marotte. — [illegible] — Un Turc en prière.



Les femmes [illegible] les fous.

Un moine.

Moine mendiant.

Un maître d'école.

Cerbère.

Les dieux ne distribuent pas que des bienfaits.

Un astronome.

Un [illegible].

Un philosophe.

Le peintre croit son tableau un chef-d'œuvre.

L'âme de Scot.

Heureux en dormant !



Le lict de Vulcain — Atlas — La folie du pelerinage.

Un poete. — La toile de Penepole. — Le Christ

Un theologien — Un cardinal — Vulcain fend le cerveau de Jupiter.



Un tableau expiatoire



Un homme de cour



Érasme



Le collier d'or des princes



Un évêque



Une bedaine doctorale



Un prêtre combattant



Némésis, la déesse du Bonheur



Un apôtre armé en guerre



La Charité



Les princes aiment les bouffons



La femme préférée à l'argent



Niobé et ses enfants



Une discussion théologique



Conseil du théologien



Un membre du troupeau d'Épicure



Un grand, couvert de pierreries.



César, Antoine et Brutus.



Nicolas de Lyra.



David apaise le Seigneur.



Salomon.



Avant-goût de la récompense céleste.



Juif tenant les tables de la loi.



Mépris des richesses.



L'Ecclésiaste.



Une chimère

Deux mules qui se grattent

L'âne devant la lyre

Saint Jean et l'*Agneau de Dieu*

La Pape

Un saint buvant de l'huile pour du vin

Dieu interdit l'arbre de la science

La Folie s'en va, son discours fini.

FIN DE L'ÉLOGE DE LA FOLIE

Folie. Il eut un jour entre les mains un exemplaire de l'*Encomium Moriæ*, un petit in-4° de l'édition de 1514 imprimée par Jean Forben. Le texte railleur éveilla sa verve. Aux marges du volume, il dessina à la plume quatre-vingt-trois croquis, improvisations ironiques qui précisent en les soulignant les paradoxes de l'écrivain. Amerbach conserva soigneusement le précieux exemplaire illustré par son ami. Le volume est aujourd'hui au musée de Bâle. Il est à croire que ce travail ne fut pour Holbein qu'une occasion de se distraire de préoccupations plus sérieuses et qu'il voulut montrer à Érasme que, lui aussi, il était capable d'enjouement. Nul apparat et nul prétention : il s'agit visiblement d'une plaisanterie. Holbein prend la première plume qui lui tombe sous la main, une plume qui n'est même pas toujours finement taillée, et il commente, par des croquis à la fois spirituels et naïfs, la pensée du moraliste. Le lecteur a sous les yeux la série complète des illustrations de Holbein. On assure que cette fantaisie l'occupa huit jours. Lorsque les marges furent suffisamment décorées, le volume fut apporté à Érasme, qui ne s'attendait pas à cette glose et daigna sourire.

Parmi les dessins improvisés par Holbein à propos ou à côté de *l'Éloge de la Folie*, il en est un certain nombre qui n'ont qu'une importance secondaire. mais qui sont remarquables par la sincérité de la verve, la bonne humeur du trait, un caractère décisif dans sa simplicité abrégée. Holbein indique la forme en courant, il n'insiste pas, sachant bien qu'il est de ceux qu'on doit entendre à demi-mot. Mais il ne nous paraît point que les meilleures de ces illustrations soient celles où la plume cherche le plus à rire : nous préférons, dans la série, les croquis qui, peut-être à l'insu de l'artiste, répondent mieux à son tempérament et prennent une allure sérieuse, un air plus conforme au génie que nous lui connaissons. Aux marges d'un tel livre, cette gravité étonne un peu, elle a le piquant de l'imprévu.

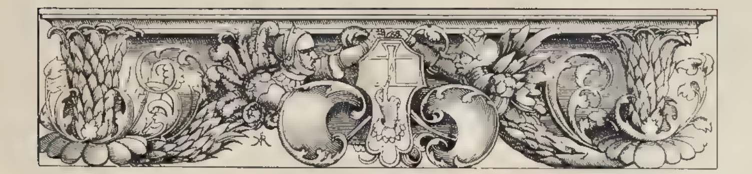
Nous ne savons si la remarque a déjà été faite : Holbein a introduit parmi ses héros imaginaires ou réels une figure historique qui vraisemblablement lui inspirait quelque respect. Érasme rappelant dans son texte que les souverains sont accoutumés d'avoir des bouffons auprès d'eux, l'artiste a dessiné un fou faisant des grimaces en présence d'un sévère personnage aisément reconnaissable, car ce n'est rien moins que l'empereur d'Allemagne, Maximilien Ier, mort en 1519. Un trait de plume a suffi pour tracer un portrait absolument ressemblant. Holbein, au temps de sa première jeunesse, lorsqu'il vivait encore à Augsbourg, avait beaucoup entendu parler de Maximilien : il connaissait le

caractère de son visage et l'importance de son nez légendaire. Cette figure est revenue plusieurs fois sous son crayon et nous la retrouvons plus tard sous une œuvre fameuse, les *Simulachres de la Mort.* Il doit y avoir dans la série des croquis de Holbein quelques autres types qui appelleraient un nom : l'astronome qui tient à la main une sphère n'est probablement pas une simple création de la fantaisie. Mais comment en ces libres caprices où l'austérité s'amalgame avec le sourire, où le souvenir mythologique se combine avec le symbole religieux, reconnaître les visages et déchiffrer les allusions qui, pour nous, sont comme perdues? L'œuvre de l'artiste a survécu à celle du moqueur. Certaines figures sont particulièrement étonnantes : les moines encapuchonnés, les prêtres mystiques ou amoureux, Pénélope occupée à tisser sa toile, l'Érasme écrivant dans sa cellule le Nicolas de Lyra, d'autres encore sont des dessins d'une tournure superbe et profondément caractérisée. On remarque aussi çà et là quelques figures qui sont manifestement trop courtes. C'est une particularité dont il faudra se souvenir. Si nous la trouvons dans ces illustrations de l'*Éloge de la Folie*, dont l'authenticité est irrécusable, nous ne devrons pas être surpris de rencontrer plus tard cette défaillance dans d'autres ouvrages du maître.

Un des dessins de l'*Encomium Moriæ* paraît avoir surtout attiré l'attention d'Érasme. L'auteur ayant parlé dans son livre des viveurs grossiers qui s'enrégimentent dans le troupeau d'Épicure, l'artiste n'a pas manqué de dessiner en marge un homme à forte bedaine assis devant une table chargée de victuailles et portant d'une main un flacon à ses lèvres pendant que de l'autre main il caresse une jeune femme d'une moralité suspecte. Érasme, trouvant le croquis à son gré, s'amusa à écrire au-dessus de la tête de ce vaurien imaginaire un nom réel, le nom de Holbein. Cette innocente plaisanterie a fait du chemin dans le monde et dans l'histoire. Les anciens biographes, partant de ce principe qu'un peintre est nécessairement un homme d'inclinations vicieuses, ont quelquefois l'air de croire que Holbein n'était pas un modèle de sobriété. Aux premières années du XVIII[e] siècle, l'accusation se précisa. Un écrivain qui n'est pas exempt de platitude, Gueudeville, ayant traduit l'*Éloge de la Folie,* jugea à propos de joindre à son livre une préface dans laquelle il osa s'occuper de Holbein, probablement parce que la volupté suprême consiste à parler de ce qu'on n'entend pas. Gueudeville va jusqu'à essayer l'injure. Pour lui, le sérieux artiste est un « gros Suisse ». S'il est allé à Londres, c'est que « la débauche l'a réduit à une grande disette », et il ajoute d'un ton léger que « ses mœurs étoient fort bachiques ».

A quelle source Gueudeville et ses copistes ont-ils puisé ce renseignement? comment ont-ils pu savoir que le grand travailleur ne conservait pas, devant une table, dont le luxe fut d'ailleurs toujours banni, une attitude correcte et décente? Véritablement ces méchantes langues racontent des choses qu'elles ignorent. Une fantaisie d'Érasme, un nom griffonné mal à propos au-dessus d'un dessin où l'on voit un homme vidant une bouteille, il n'en a pas fallu davantage pour faire classer Holbein parmi les « beuveurs illustres ». Quelle leçon pour ceux qui ont la manie des traits d'esprit! Le mot que vous laissez tomber en riant est volontiers ramassé par des imbéciles, et la parole inoffensive devient, pour les gens qui savent la façonner artistement, le commencement d'une calomnie.

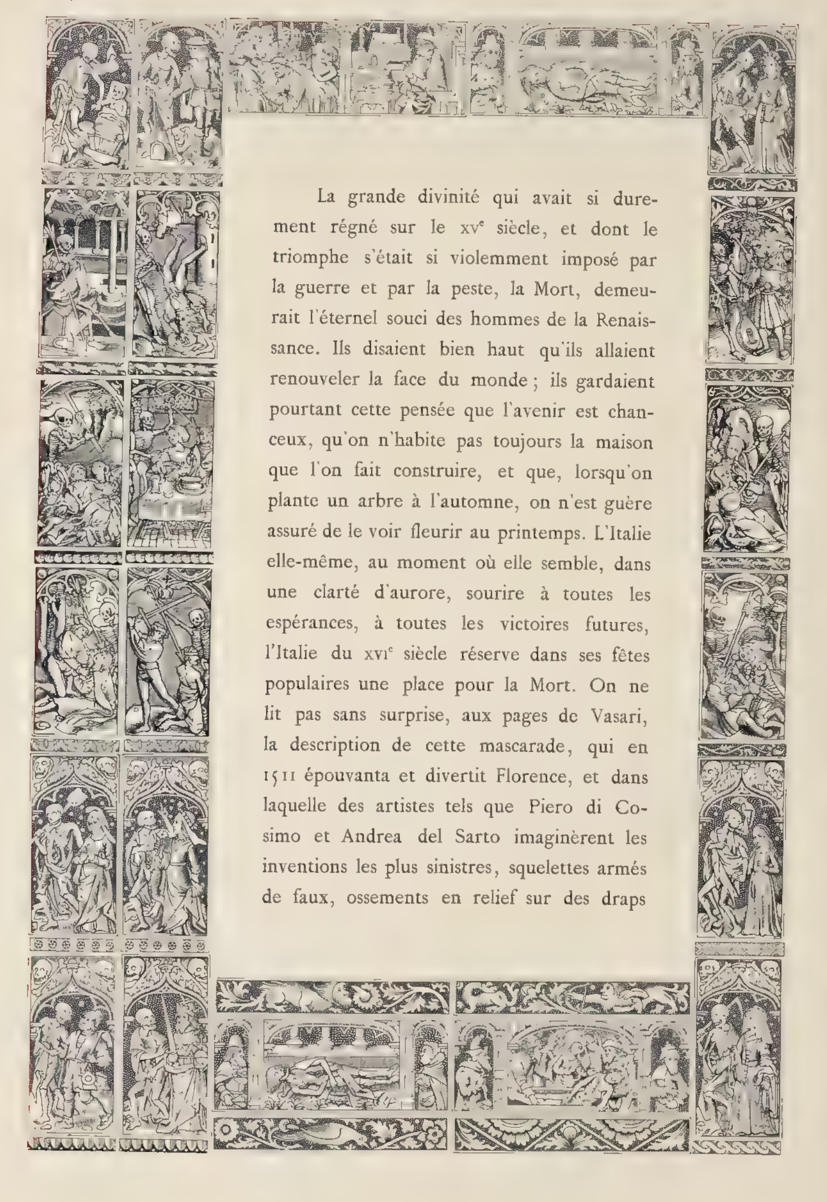




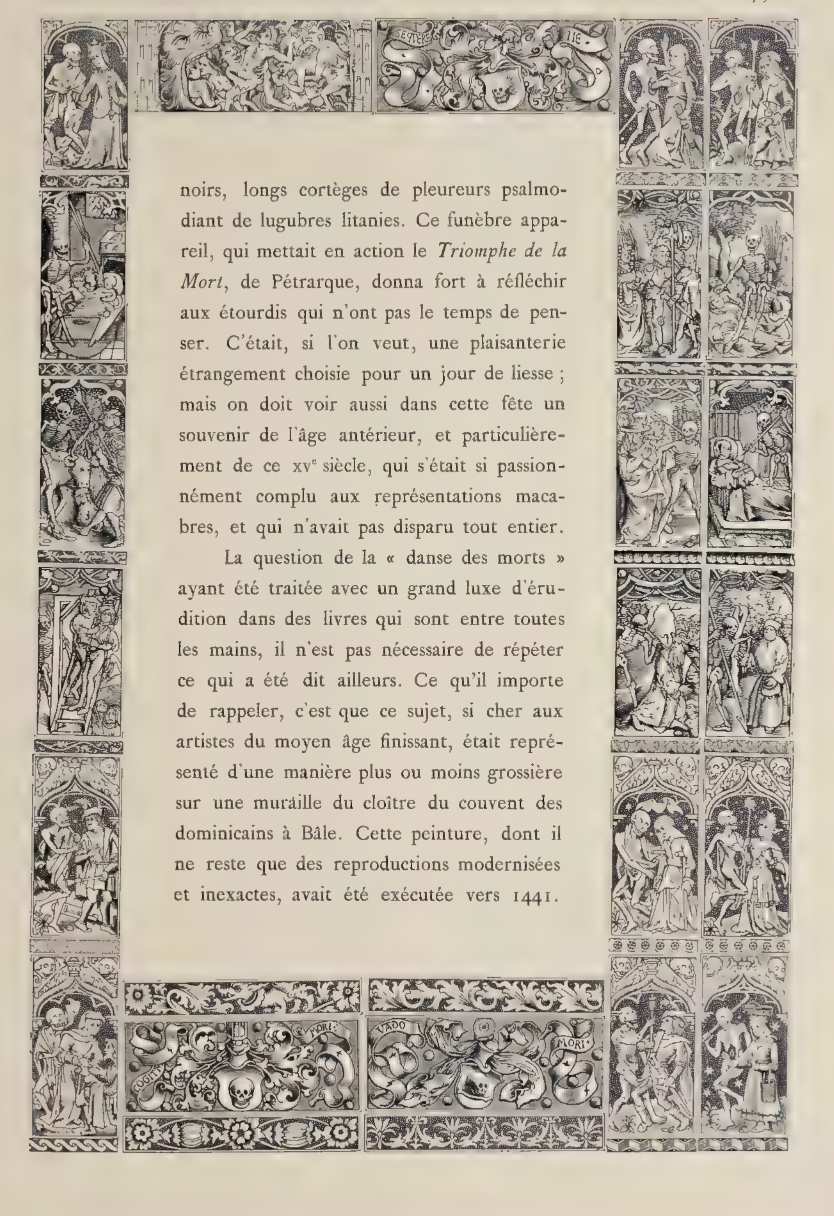
V



OUVENT, lorsqu'un siècle s'achève et disparaît, on retrouve à l'état confus, dans l'âme des générations nouvelles, toutes sortes de passions ou d'inquiétudes que le passé n'a point englouties et qui, malgré le changement de l'idéal, semblent vouloir durer encore. C'est comme au lendemain d'un naufrage : l'abîme s'est refermé, mais on voit parmi les écumes flotter des débris tragiques, souvenirs des tempêtes de la veille. Le XVIe siècle était ardent et fier, il croyait avoir toutes les originalités de la jeunesse, et cependant, si inédit que fût son rêve, beaucoup de choses s'y mêlaient qui venaient du fond de l'histoire et qui, quoique bien vieillies, paraissaient toujours vivaces. Dans la pensée religieuse, dans le sentiment philosophique, comme dans les arts, il était resté de nombreux vestiges du passé : il fallut beaucoup de temps et une grande énergie pour ensevelir définitivement le moyen âge.



La grande divinité qui avait si durement régné sur le xve siècle, et dont le triomphe s'était si violemment imposé par la guerre et par la peste, la Mort, demeurait l'éternel souci des hommes de la Renaissance. Ils disaient bien haut qu'ils allaient renouveler la face du monde ; ils gardaient pourtant cette pensée que l'avenir est chanceux, qu'on n'habite pas toujours la maison que l'on fait construire, et que, lorsqu'on plante un arbre à l'automne, on n'est guère assuré de le voir fleurir au printemps. L'Italie elle-même, au moment où elle semble, dans une clarté d'aurore, sourire à toutes les espérances, à toutes les victoires futures, l'Italie du xvie siècle réserve dans ses fêtes populaires une place pour la Mort. On ne lit pas sans surprise, aux pages de Vasari, la description de cette mascarade, qui en 1511 épouvanta et divertit Florence, et dans laquelle des artistes tels que Piero di Cosimo et Andrea del Sarto imaginèrent les inventions les plus sinistres, squelettes armés de faux, ossements en relief sur des draps



noirs, longs cortèges de pleureurs psalmodiant de lugubres litanies. Ce funèbre appareil, qui mettait en action le *Triomphe de la Mort*, de Pétrarque, donna fort à réfléchir aux étourdis qui n'ont pas le temps de penser. C'était, si l'on veut, une plaisanterie étrangement choisie pour un jour de liesse ; mais on doit voir aussi dans cette fête un souvenir de l'âge antérieur, et particulièrement de ce XVe siècle, qui s'était si passionnément complu aux représentations macabres, et qui n'avait pas disparu tout entier.

La question de la « danse des morts » ayant été traitée avec un grand luxe d'érudition dans des livres qui sont entre toutes les mains, il n'est pas nécessaire de répéter ce qui a été dit ailleurs. Ce qu'il importe de rappeler, c'est que ce sujet, si cher aux artistes du moyen âge finissant, était représenté d'une manière plus ou moins grossière sur une muraille du cloître du couvent des dominicains à Bâle. Cette peinture, dont il ne reste que des reproductions modernisées et inexactes, avait été exécutée vers 1441.

Elle fut restaurée, compromise peut-être par Hans Klauber en 1568. Il n'en subsistait plus que des traces à peine visibles lorsque, en 1805, le mur du cloître fut démoli.

Mais, aux premières années du XVIe siècle, l'œuvre du peintre anonyme de 1441 était encore dans un état de nouveauté relative, et elle intéressait les Bâlois, non sans les effrayer un peu. Les artistes la venaient voir. Peut-être — nous sommes ici sur le terrain des conjectures — cette « Danse des morts » fut-elle étudiée par un maître dont nous avons déjà parlé, Nicolas-Manuel Deutsch. Il a du moins traité le même sujet à Berne dans le cimetière des dominicains, et il est bien regrettable que cette peinture n'ait pas été conservée, car, au temps de la jeunesse de Holbein, Manuel Deutsch était certainement le premier peintre de la Suisse. Sans oser s'essayer dans des compositions aussi complètes, d'autres artistes de la même époque ont touché discrètement au thème consacré en lui empruntant quelques épisodes. Il existe au musée de Bâle deux petits tableaux de Hans Baldung Grien qui, sans être d'une haute valeur, disent bien quelle place le tragique motif occupait dans l'idéal contemporain. Dans l'une de ces peintures, d'un style très allemand, on voit la Mort embrassant une femme ; dans l'autre, elle entraîne une jeune fille qu'elle tient par les cheveux. Ce dernier tableau est de 1517. Nous pourrions multiplier les exemples : pendant ces premières années du XVIe siècle, l'idée est dans l'air, elle se retrouve partout, notamment dans les encadrements de pages qui ajoutaient aux livres de dévotion un commentaire à la fois mélancolique et railleur. Nous reproduisons à l'état de fragments un des types les plus fameux d'une de ces illustrations anonymes. Aux heures enchantées de la Renaissance, la comédie à laquelle on s'intéresse le plus, c'est la comédie de la mort.

Holbein assista curieusement à ce spectacle, et bientôt il y joua son rôle. Il s'amusa, lui aussi, à raconter les sinistres surprises que la grande faucheuse vient faire aux multitudes humaines. Il s'occupa plusieurs fois d'un sujet dont ses prédécesseurs n'avaient pas épuisé la variété infinie. Il composa d'abord pour un libraire un alphabet de la Mort. C'est une invention délicate et forte. Les lettres s'enlèvent en clair sur un fond qu'illustre une scène spirituellement lugubre, dont l'inspiration est toujours la même, car il s'agit partout d'un squelette qui vient saisir le « vif ». D'après Ambroise-Firmin Didot, que de longues études autorisaient à traiter la question, on ne connaissait en 1863 que quatre ou cinq exemplaires de cet alphabet. « C'est, dit-il, sur une seule feuille

ALPHABET DE LA MORT



de papier que les vingt-quatre lettres sont imprimées, et sans aucun texte. Mais sur deux de ces exemplaires, l'un à Dresde, l'autre à Bâle, on lit cette indication imprimée en allemand sur le même feuillet : *Hans Lützelburger furmschnider gennant Frank*, ce qui indique que le graveur ou *tailleur sur bois* est Hans Lutzelburger, surnommé Frank[1] ».

Le même historien s'étonne, et nous nous étonnerons avec lui que les caractères de l'alphabet de la Mort n'aient pas été immédiatement utilisés. Holbein et son graveur Lutzelburger demeuraient à Bâle ; les types originaux étaient vraisemblablement entre les mains d'un des libraires de la ville, et cependant, à l'heure où l'on faisait de si beaux livres, personne ne mit à profit ces petits chefs-d'œuvre. On ne les verrait apparaître, sous la forme de copies assez grossières, que dans la Bible grecque imprimée par Cephalœus à Strasbourg (1528) et dans le Galien qui, dix ans après, fut publiée à Bâle. Il y a là pour l'histoire de la typographie de luxe un véritable mystère.

Dans cet alphabet, où le dessin abonde en inventions si charmantes, où la gravure se montre d'une précision impeccable, Holbein jugea sans doute qu'il n'avait pas exprimé toute sa pensée. Il voulut mieux faire. Après avoir été incisif dans des proportions réduites, il estima que l'importance du sujet méritait un cadre agrandi, et il composa la série de dessins qui devaient être publiés plus tard en France, sous le titre : *les Simulachres de la Mort*.

Nous savons fort bien que ces dessins, admirablement gravés sur bois, ne virent le jour qu'en 1538, mais nous dirons tout à l'heure pourquoi ; sans qu'il nous soit possible d'en déterminer exactement la date, nous en plaçons l'exécution pendant le premier séjour de Holbein à Bâle, c'est-à-dire avant la fin de 1526. Entre le moment où le maître acheva ces compositions et l'heure où les gravures furent mises en vente, plus de douze ans s'écoulèrent.

Ce n'est en effet qu'en 1538 que les deux libraires allemands, les frères Melchior et Gaspard Trechsel, publièrent à Lyon, *soubz l'escu de Coloigne*, le petit in-octavo intitulé *les Simulachres et historiées faces de la Mort, autant élégamẽt pourtraictes que artificiellement imaginées*. Dans ce titre, qui peut sembler singulier, les mots ne sont pas employés au hasard. Pour qui connaît le langage du XVI[e] siècle, le terme *pourtraictes* se rapporte au rôle du dessinateur ; le mot *imaginées* fait au graveur la part qui lui est due. Cette remarque ne paraîtra pas inutile à ceux qui se souvienne que, pendant longtemps, les compositions et la gravure ont été attribuées au même artiste, à Holbein : l'éru-

1. *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*. 1863, p. 47.

LES SIMULACRES DE LA MORT



[illegible] — [illegible] — [illegible]

[illegible] — [illegible] — [illegible]

L'Impératrice — La Reine — [illegible]



L'[illegible] — Le Chanoine — Le Frère quêteur

[illegible] — L'Abbesse — Le [illegible]

Le Prêtre — Le Médecin — L'Astrologue



La Duchesse.



La Comtesse



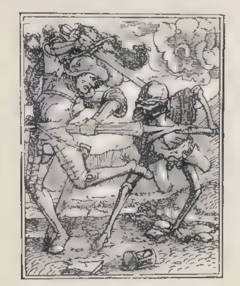
Les Mariés



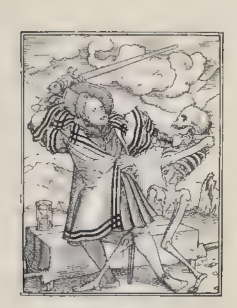
La Chanoinesse



Le Comte



Le Chevalier



Le Gentilhomme.



Le Soldat



L'Avocat



Le Conseiller. Le Juge. Le Colporteur.

Le Marchand. Les Marins. Le Chevalier.

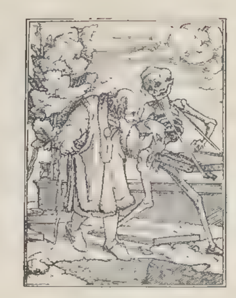
Le Laboureur. L'Avare. Le Voleur.



[illegible]



Les Joueurs.



Le Voleur.



[illegible]



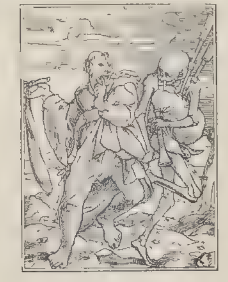
[illegible]



[illegible]



L'Enfant



Le Fou



Le Jugement dernier

dition moderne, une lecture plus attentive des documents lui ont donné un associé, l'habile *formschnider* Hans Lützelburger.

Le volume publié par les frères Trechsel s'ouvre par un préambule, adressé sous forme d'épître liminaire à Madame Jehanne de Touszelle, abbesse des religieuses du couvent de Saint-Pierre de Lyon. Cette préface, écrite d'un style amphigourique, est l'œuvre de Jean de Vauzele, prieur de Montrosier. Si fastidieuse qu'elle paraisse, elle présente le plus grand intérêt. Au milieu de métaphores affolées et d'inversions en délire, entre un début mystique et une conclusion qui est une prière, l'auteur introduit un passage qu'il faut reproduire en entier :

« Donc, retournant à noz figurées faces de mort, très grandement vient à regreter la mort de celluy qui nous en a icy imaginé de si élégantes figures, avançantes autant toutes les patronées jusques icy, comme les painctures de Appeles ou de Zeusis surmontent les modernes. Car ses histoires funèbres, avec leurs descriptions sévèrement rythmées, aux advisants donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les mortz y apparoistre très vivement, et les vifz très mortement représentez. Qui me faict penser que la Mort, craignant que cet excellent painctre ne la paignist tant vifve qu'elle ne fust plus crainte pour Mort, et que pour cela luy-même n'en devint immortel, que à ceste cause elle luy accelera si fort ses jours, qu'il ne peult parachever plusieurs aultres figures, ja par luy trassées : mesme celle du charretier froissé et espaulti soubs son ruiné charriot; les roes et chevaulx duquel sont là si épouventablement tresbuchez qu'il y a autant d'horreur à veoir leur précipitation que de gaie à contempler la friandise d'une Mort qui furtivement succe avec ung chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparfaictes histoires, comme à l'inimitable arc céleste appelé Iris, nul n'a osé imposer l'extrême main, par les audacieux traictz, perspectives et umbraiges en ce chef d'œuvre comprises, et tant gracieusement déliniées que l'on y peut prendre une délectable tristesse et une triste délectation, comme chose tristement joyeuse. »

Cette rhétorique a un sens. Elle se précise singulièrement lorsqu'on a sous les yeux le recueil publié par les Trechsel en 1538. L'auteur veut dire que la mort de l'artiste n'a pas permis de publier le recueil complet, que la gravure de certains dessins n'a pas été terminée et qu'il manque notamment un des croquis, celui qui représente le charretier « espaulti soubs son ruiné charriot ». Cette planche manque en effet à la première édition, celle des frères Trechsel. Elle ne se retrouve que dans les publications postérieures. En 1538, le recueil ne se

compose que de 41 planches, et ce nombre reste le même dans les éditions de 1542 et de 1545 : le volume mis au jour par J. et F. Frellon en 1547 contient pour la première fois 53 planches, parmi lesquelles le *Charretier* supprimé lors du tirage primitif. L'édition de 1563, sortie aussi des presses des Frellon, est la dernière où il ait fait usage des bois originaux.

Mais quel est, dans la pensée de Jean de Vauzele, auteur de la préface de 1538, l'artiste dont la mort imprévue a forcé les Trechsel à publier un livre incomplet ? Assurément ce n'est pas Holbein. On l'a cru cependant, malgré l'invraisemblance de l'interprétation. Les libraires de Lyon étaient trop bien informés de ce qui se passait à Bâle pour ne pas savoir qu'en 1538 Holbein était dans toute la vigueur de l'âge et du travail. Le texte doit donc être compris autrement. Le judicieux Mariette fut le premier à s'en apercevoir : les notes manuscrites qu'il ajoutait aux *Anecdotes* d'Horace Walpole contiennent en effet le passage suivant : « Sans doute celui dont on annonce la mort étoit le graveur, et non le peintre auteur de ces dessins. » Les découvertes modernes ont justifié la supposition de Mariette. Mais le critique français a poussé plus loin l'esprit de recherche : il aurait voulu savoir le nom de ce graveur inconnu, et, poursuivant dans une autre note le cours de sa pensée, il écrit à propos des quelques bois qui ne figuraient pas dans l'édition de 1538 : « Il faut bien que les dessins de ces planches qui manquoient fussent préparés, car dans l'édition... faite chez Jean Frellon... elles y ont été ajoutées. Mais il est aisé de voir, par la façon dont elles sont gravées, qu'elles sont d'une autre main que les premières, et cela me feroit penser que tout ce qu'on lit dans l'édition de 1538 regarde uniquement le graveur, dont on ne peut trop admirer la délicatesse du travail et la touche fine et spirituelle. J'imagine que les dessins de Holbein, qui n'étoient pas fort terminés, avoient eu besoin d'un si excellent artiste pour y mettre le fini qui étoit nécessaire, et que ce travail avoit mérité que l'éditeur de Lyon lui en fît honneur et l'en regardât comme le père. Son nom, qui méritoit de passer à la postérité, est demeuré dans l'oubli, mais il y a apparence que le monogramme HL., qui se voit sur le soubassement du lit où est couchée une jeune personne que la Mort attire à elle, donne les premières lettres de son nom [1]. »

Mariette ne se trompait pas : nous le connaissons aujourd'hui ce nom qu'il aurait désiré savoir : le monogramme HL. est celui de Hans Lützelburger, l'habile maître qui avait déjà gravé l'*Alphabet de la Mort*.

1. Mariette, *Abecedario*, T. II, p. 362

Les données, encore bien incomplètes, qu'on possède sur Lützelburger, ont été résumées dans un intéressant article publié en 1871 par M. Edouard His, président de la direction du musée de Bâle. La nationalité du *formschnider* reste douteuse : peut-être venait-il d'Augsbourg, où la gravure sur bois était fort en honneur. Le catalogue de son œuvre est à peine ébauché. Le nom de Lützelburger se retrouve, nous l'avons dit, sur deux exemplaires de l'*Alphabet de la Mort :* il figure avec une différence d'orthographe au bas d'une curieuse planche qui représente des hommes nus combattant contre des paysans dans une forêt de sapins. Cette planche, d'un caractère très germanique, porte avec la marque du dessinateur ou du peintre, HN[1], la précieuse inscription *Hanns Leuctzellburger furmschnide* 1.5.2.2. Enfin, sur le titre historié du *Nouveau Testament* imprimé à Bâle en 1523 par Théodore Wolf, on lit la signature H. L. FVR. Evidemment nous sommes encore là en présence d'une œuvre de Lützelburger.

L'honnête graveur paraît avoir mené une vie obscure et pauvre. Les documents retrouvés par M. His établissent qu'il est mort avant le 23 juin 1526. Dans l'un de ces actes, Melchior Trechsel de Lyon constitue une caution « à raison des planches reçues provenant de défunt maître..... » Le nom est omis sur le vieux registre. Cette formalité devait se rapporter à la liquidation de la succession d'un artiste mort insolvable. Et, en effet, dans la liste des saisies faites en 1526 sur le mobilier de Hans Formschnider, on voit figurer parmi les créanciers le même Melchior Trechsel, qui réclame le payement d'une somme fournie en espèces. Ainsi le libraire de Lyon avait fait des avances à Lützelburger, celui-ci mourait dans la gêne, une procédure s'établissait pour arriver à partager la valeur de son pauvre mobilier au prorata des créances produites, et Melchior Trechsel, qui tenait à être mis en possession des bois qu'il avait fait graver, les réclamait, tout en fournissant une caution assez solide pour répondre, le cas échéant, aux réclamations tardives[2].

Après avoir analysé les pièces si heureusement mises en lumière par M. Édouard His, il faut revenir à l'observation de Mariette. Une des planches des *Simulachres*, une seule, porte un monogramme. La *Duchesse*, que la Mort vient tirer par les pieds, se dresse, réveillée, en sursaut, sur son lit somptueux à colonnes et à baldaquin. A droite, dans le soubassement du lit, est un écusson. C'est là qu'est la marque HL. En présence des présomptions que nous avons

1. Ambroise-Firmin Didot avait cru voir dans la marque HN la première et la dernière lettre du nom de Holbein. A cette affirmation, qui ajouterait une page de plus à l'œuvre du maître, M. His répond en termes catégoriques : « Le dessin n'a aucune analogie avec la manière de Holbein et semble plutôt appartenir à un émule de Dürer. »

2. *Gazette des Beaux-Arts ;* 2e période, T. IV, p. 481.

résumées, comment douter que ce monogramme ne soit celui de Hans Lützelburger, alors surtout que la gravure des *Simulachres* correspond si bien avec tout ce qu'on sait du talent de ce maître ouvrier ?

Nous n'en dirons pas plus long sur ce point, qui n'est plus contesté aujourd'hui. Ce qu'il faut prouver désormais, c'est que les dessins de Holbein, publiés en 1538 seulement, sont antérieurs à cette date et qu'ils font partie des œuvres, si abondantes et si variées, qu'il exécuta pendant sa jeunesse, avant d'avoir quitté Bâle.

Jamais démonstration ne fut plus facile. Et d'abord, on a retrouvé des épreuves d'essai, tirées d'un seul côté du papier, et ne portant d'autre indication que celle du sujet en allemand. Ces légendes sont imprimées à l'aide de caractères qui appartenaient à Froben. On ne connaît que quatre exemplaires de ce tirage, qui a précédé l'édition donnée par les Trechsel en 1538. Mais ces feuilles ne sont pas datées ; la difficulté n'est ainsi résolue qu'à moitié. La preuve cherchée se complète par ce fait qu'il existe à Berlin, au cabinet des estampes, une série de dessins qui reproduisent, à la plume et au lavis, vingt-trois des compositions de Holbein. Ces copies, où la dimension des originaux est sensiblement agrandie, ont été faites d'après les gravures, et le doute ici n'est pas permis lorsqu'on reconnaît sur le lit de la *Duchesse* la marque HL qui est incontestablement le monogramme du graveur. Or, sur l'un des dessins, — *la Mort saisissant l'empereur*, — il y a une date, 1527. C'est à cette époque que les copies ont été faites, et dès lors la préexistence des dessins de Holbein demeure certaine.

Faut-il décrire ces compositions ingénieuses et fortes ? Holbein a pu, comme beaucoup d'artistes de son temps, obéir en apparence à la pensée du moyen âge ; il est moderne cependant, et, quand il a saisi son crayon, il raconte avec un accent nouveau les cruautés de la mort. Il en fait un squelette narquois, spirituel, sautillant, un squelette qui s'amuse. Le prédicateur est dans sa chaire : il exhorte les fidèles pieusement attentifs à sa parole ; la Mort vient par derrière, et elle étend sur sa tête une main qu'il ne voit pas. Dans l'épisode du charretier, assistant avec épouvante à l'effondrement de ses tonneaux tombant pêle-mêle sur les débris de son chariot rompu, la Mort est bien la facétieuse personne qu'a décrite l'auteur de la préface de 1538 ; elle goûte le vin du malheureux qui se désole. Chargé de sa hotte pleine de marchandises, le mercier marche à grands pas, accompagné d'un chien qui ressemble à un lion ; la Mort le saisit par la manche, et elle le tient si fortement avec ses doigts crochus que l'infortuné peut dire adieu à la recette rêvée. L'abbé n'est pas traité plus dou-

cement. Il est gros et gras, il est de ceux à qui Dieu prodigue ses biens ; mais une main s'est attachée à sa robe, la main de la Mort, mitrée, portant sur l'épaule la crosse abbatiale, et découpant sur le ciel le rictus de son sinistre profil. Elle va ainsi, poursuivant son éternelle victoire, n'épargnant ni le pauvre, ni le grand seigneur, ni le mendiant, ni le roi, qui est François Ier lui-même. Là, armée d'une lance formidable, elle perce d'outre en outre l'inutile cuirasse d'un chevalier empanaché ; ici, elle frappe la jeune femme occupée à se parer pour les fêtes de l'amour. Dans toutes ces compositions, il y a une ironie légère, quelquefois cruelle ; on croit deviner aussi au rythme de certaines attitudes le refrain lointain d'une chanson qu'on n'entend pas. La Mort fait souvent de la musique, elle a pris le rebec du ménétrier, et il semble qu'il y ait dans les environs une danse des trépassés. Presque partout, le sentiment est un peu moqueur. Il y a pourtant dans la série des *Simulachres* une image tragique. Holbein nous montre le modeste intérieur d'une maison heureuse : la porte est restée ouverte ; la Mort a aperçu une proie, elle est entrée, elle a saisi un enfant robuste et vivace, et elle l'entraîne. L'enfant devine ce que lui veut cette visiteuse inconnue, il se débat, il crie. C'est tout un drame, et des plus poignants.

La grande vertu du dessin éclate dans les *Simulachres*. Holbein se borne à quelques indications au trait, mais ce trait est si juste que la forme est exprimée dans son essence et dans son mouvement. Le moyen est simple, l'effet est puissant. Il semble bien ici que l'abréviation est une force et que la concision est une éloquence. Pour la justesse de la mimique et l'intensité de l'expression, il y a dans les *Simulachres de la Mort* des trésors de certitude et des inventions de génie.

A l'heure où paraissait ce livre aux pages duquel Holbein n'était point nommé, les frères Trechsel publiaient un autre volume, celui que, dans le langage de tous les jours, nous appelons les « Images de la Bible », mais qui était décoré d'un titre latin : *Historiarum Veteris Testamenti Icones* (Lyon, 1538). Ce petit livret se compose de 92 planches, y compris quatre bois empruntés aux *Simulachres*, la *Création de la Femme*, *Adam et Ève*, l'*Expulsion du Paradis* et *Adam travaillant avec la Mort*. Ici encore, le nom de Holbein n'est pas prononcé. Mais le succès du recueil fut si vif que, dès 1539, les Trechsel mettaient au jour une seconde édition et cette fois l'inventeur des dessins est désigné dans un *Carmen ad lectorem* et dans un distique qui ouvrent le volume. Ces vers, dans lesquels Holbein est justement célébré, sont d'un poète oublié aujourd'hui, Nicolas Bourbon, l'auteur des *Nugæ*. Comme pour les *Simulachres*, on doit

TABLEAUX DE L'ANCIEN TESTAMENT

GENÈSE, II



Création de la Femme.

GENÈSE, II ET III



Le fruit défendu

GENÈSE, III



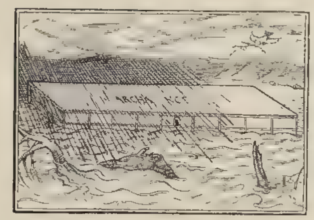
Adam et Ève chassés du Paradis.

GENÈSE, III



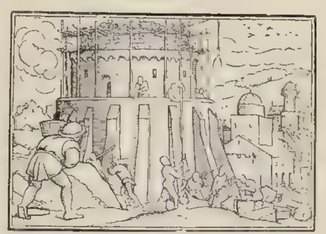
L'homme condamné au travail.

GENÈSE, VII



Le Déluge et l'Arche de Noé.

GENÈSE, XI



La tour de Babel.

GENÈSE, XVIII



Abraham et les trois Anges

GENÈSE, XXII



Abraham sacrifie Isaac

GENÈSE, XXVII



Isaac bénit Jacob au lieu d'Esaü

GENÈSE, XXXVII



Joseph descendu dans la citerne

GENÈSE, XLI



Le songe de Pharaon

GENÈSE, XLVIII



Jacob adopte Éphraïm et Manassé

EXODE, I



Mort de Joseph et persécution des Juifs en Égypte.

EXODE, III



Dieu apparaît à Moïse dans un buisson ardent.

EXODE, V



Moïse et Aaron devant Pharaon.

EXODE, XIV



Passage de la mer Rouge.

EXODE, XVI



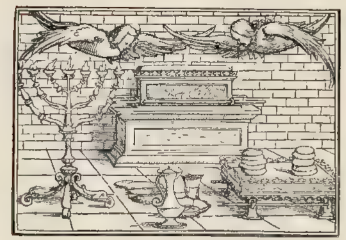
La pluie de Manne.

EXODE, XIX



Moïse au mont Sinaï.

EXODE, XXV



Le Tabernacle et les meubles sacrés.

EXODE, XXXIV



Dieu remet à Moïse les tables de la loi

LÉVITIQUE, I



Dieu fait connaître à Moïse les sacrifices à lui offrir.

LÉVITIQUE, VIII



Consécration de Aaron

LÉVITIQUE, X



Mort de Nadab et Abihu fils de Aaron.

LÉVITIQUE, XX



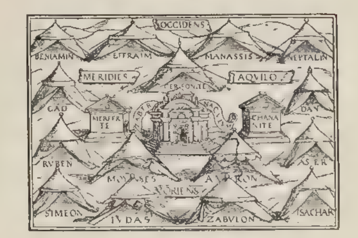
Dieu enseigne ses commandements à Moïse

NOMBRES, I



Dénombrement des tribus.

NOMBRES, II



Campement des tribus

NOMBRES, XVI



Mort de Coré, Dathan et Abiron, rebelles contre Moïse

NOMBRES, XXI



Le serpent d'airain

NOMBRES, XXXI



Soumission des Madianites

DEUTÉRONOME, I



Moïse exhorte les Israélites

DEUTÉRONOME, IV



Mo[illegible] recommande [illegible] loi [illegible] au peuple d'Israël.

[illegible]EUTÉRONOME, [illegible]



Moïse [illegible] d'un prophète aux lévites

J[illegible], XII



Josue défait trente et un rois.

JUGES, I



[illegible] des Chananéens.

RUTH, II



[illegible] et Ruth.

SAMUEL, I, I



Anne devant le sacrificateur Hel[illegible].

SAMUEL, 1, X



Saül est sacré roi d'Israël par Samuel

SAMUEL, 1, XVII



David tue Goliath

SAMUEL, 1, XXIII



David délivre les habitants de Kehila.

SAMUEL, 2, I



David apprend la mort de Saül

SAMUEL, 2, VIII



David triomphe des Philistins

SAMUEL, 2, XI



David éloigne Urie

SAMUEL, 2, XI



Nathan réprimande David

SAMUEL, 2, XIV



David pardonne à Absalon

SAMUEL, 2, XX



J[illegible] assassine A[illegible]

ROIS, I, I



Abisag prend soin de David vieill

ROIS, I, V



Ambassade [illegible] vers Salomo

ROIS, I, XIV



Mort du fils de Jéroboam.

[illegible]



[illegible]

ROIS, 2, I.



[illegible]

[illegible]



[illegible]

ROIS, 2, XX



[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]



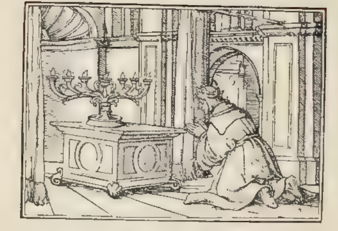
[illegible]

PARALIPOMENES, I, X



[illegible]

PARALIPOMENES, I, XVI



[illegible]

PARALIPOMENES, 2, I



Salomon demande a Dieu la sagesse

PARALIPOMENES, 2, VI



[illegible]

PARALIPOMENES, 2, XI



[illegible] roi d'Egypte, [illegible] les [illegible]

PARALIPOMENES, 2, XXXII



Le roi [illegible] celebre la pâque

PARALIPOMÈNES, 2, XXXII



[illegible] de Sennachérib

NÉHÉMIE, II



Artaxerxès accorde [illegible] les Juifs à Néhémie

ESDRAS, I



Cyrus restitue les trésors du Temple

TOBIE, II



Tobie perd la vue

JOB, II



Job sur son fumier

JOB, XV



Éliphas insulte Job.

[illegible]



[illegible]

ESTHER II



[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]



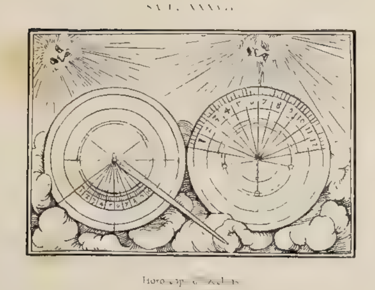
[illegible]











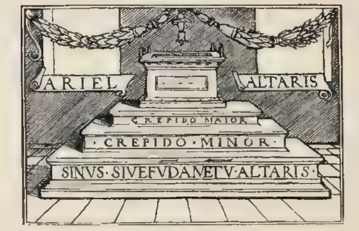


ÉZÉCHIEL, XL



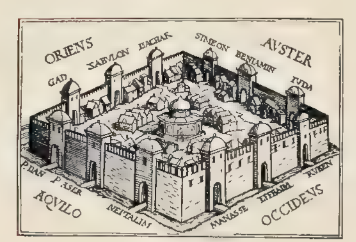
Ézéchiel prévoit la restauration du Temple.

ÉZÉCHIEL, XLIII



Description de l'autel

ÉZÉCHIEL, XLVII



Division des tribus.

DANIEL, III



Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise.

DANIEL, VII



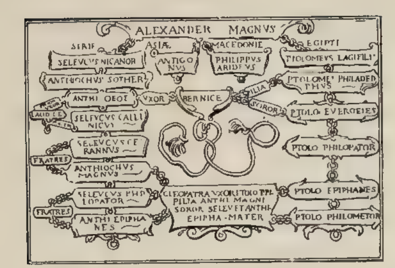
Vision de Daniel.

DANIEL, VIII



Combat du bélier et du bouc.

DANIEL, XI



Les rois prédits par Daniel

DANIEL, XIII



Jugement de Suzanne et des deux vieillards

DANIEL, XIV



Daniel dans la fosse aux lions

OSÉE, I



Osée et sa femme

JOEL, I



Joel prédit la destruction de Jérusalem

AMOS



Amos prophétisant



croire que la publication des *Figures de la Bible* ne suivit pas immédiatement l'exécution des dessins, et, ici, la conjecture des savants est basée sur ce fait que ces *Figures* ont été, pour la plupart, gravées par Lützelburger, mort en 1526. Cette affirmation se justifie, aux yeux des gens du métier, par la similitude du travail. Dans plusieurs des planches des deux recueils, la forme s'exprime par un trait pareil, le bois est taillé par la même main.

Les *Icones* appartiennent donc à la période bâloise de la vie de Hans Holbein. Ce sont — bien que çà et là les figures soient un peu courtes — des compositions simples, concentrées, et souvent pleines de grandeur. Les peintres de sujets bibliques ont de tous temps cherché des inspirations dans ce recueil,

et ils n'ont pu parvenir à en épuiser les richesses. C'est tout un monde de formes et d'idées. Nous n'essaierons pas de feuilleter les pages de ce volume : le lecteur en jugera lui-même. Il verra combien, sous un crayon savant, l'abréviation peut devenir éloquente. Holbein s'agrandit en se résumant. Il commence un croquis, et il fait un tableau.

Pendant qu'il multipliait ainsi les dessins qui devaient immortaliser les libraires de Lyon, pendant qu'il cherchait à éveiller le sourire d'Érasme en illustrant les marges de son livre préféré, Holbein avait fait une chose grave : il avait épousé une femme plus âgée que lui, et qui poussait l'oubli du devoir jusqu'à être laide. Comment et à quelle époque s'accomplit ce singulier mariage, on ne le sait pas. Holben avait connu Elsbeth Schmidt alors qu'elle faisait le bonheur d'un premier mari, le peintre Michel Schuman. Elle lui apparut même sous une forme et dans un rôle qui ne devaient pas l'embellir. Elsbeth commença par lui réclamer de l'argent. Les détails manquent sur cette première aventure, qui se passa devant le juge. Le 1[er] août 1520, Holbein était cité à la requête d'Elsbeth Schmidt, à propos d'une dette impayée. Avait-il eu des relations d'affaires avec le mari? On l'ignore. On ne sait pas davantage quand mourut Michel Schuman, ni comment la créancière de la veille devint l'épouse du lendemain. Elsbeth avait un enfant, un fils déjà grandelet, que nous verrons plus tard figurer dans un portrait superbe. Elle n'était plus très jeune; elle ne l'avait peut-être jamais été. Sur son caractère il a toujours couru, dans les livres, des bruits assez fâcheux. Il ne semble pas qu'Elsbeth Schmidt ait été véritablement avenante et aimable. Baldinucci lui-même avait entendu parler de sa méchante humeur : il dit que Holbein quitta Bâle, non seulement pour aller travailler en Angleterre, mais aussi pour une autre raison, *per levarsi una volta d'attorno alla moglie, la quale egli aveva d'umore cosi perverso, che tenendolo sempre in lite, non mai lo lasciava aver bene.* Et il ajoute qu'en quittant la Suisse, l'artiste ne fut nullement fâché de perdre de vue sa maussade compagne, la *dispettosa sua donna*. Roger de Piles, qui écrit en 1699, prétend que Holbein « avoit une femme dont la mauvaise humeur troubloit tout le repos de sa vie ». Descamps n'est guère plus gracieux pour Elsbeth Schmidt. Dans une notice, qui est d'ailleurs un modèle d'inexactitude, il affirme, lui aussi, que Holbein eut d'autant moins de peine à partir que « l'humeur impérieuse de sa femme lui causoit quelques dégoûts ». Ces trois citations doivent suffire. Personne n'a prétendu que la veuve de Michel Schuman ait jamais passé pour un ange de mansuétude et de douceur.

Nous ne savons si Elsbeth méritait la réputation qu'on lui a faite, mais il est certain que Holbein quitta Bâle. Il y était encore le 3 mars 1526, car ce jour-là il donna quittance d'une somme dérisoire, deux florins. C'était le payement d'un écusson qu'il avait peint l'année précédente à Waldenburg. Ce détail prouve bien que Holbein acceptait les plus modestes travaux, et qu'après s'être rendu fameux par les décorations de l'hôtel de ville, par des œuvres telles que le *Christ mort* et la Madone de Meïer, il ne refusait pas d'enluminer des armoiries. C'était un des usages, une des nécessités du temps. Le peintre ne faisait pas seulement des portraits et des tableaux. Notre Janet ne croyait point déroger en peignant des bannières pour les hommes d'armes des compagnies royales.

Il se peut d'ailleurs que, sous l'influence des disputes religieuses qui allaient tous les jours grandissant, la situation de l'artiste à Bâle eût commencé à devenir, sinon impossible, du moins difficile. Dans une lettre qu'Érasme écrivait à Egidius, le 29 août 1526, il y a un mot significatif : *Hic frigent artes*, dit le philosophe. Les arts ont besoin d'une température plus clémente. Holbein pouvait rêver un sort meilleur. Dans l'été de 1526, il se mit en route. Il allait vers l'Angleterre, un pays inconnu, mais où sa visite avait été annoncée par Érasme. Ne s'étant point enrichi en Suisse, il n'eut pas à se charger de beaucoup d'argent : il prit soin de laisser sa femme à Bâle, et il partit, emportant avec lui son talent et ses espérances.





VI



UAND, après s'être arrêté à Anvers, où il vit les amis d'Érasme et vraisemblablement Quentin Matsys, Holbein arriva en Angleterre, l'école anglaise n'existait pas encore. Le roi Henri VIII en éprouvait même quelque ennui. Sans avoir pour les questions d'art des ferveurs extrêmes, Henri prenait volontiers des attitudes chevaleresques, il aimait les somptuosités et le décor, et il ne lui aurait pas déplu d'imiter les allures de François Ier et de réunir auprès de lui un groupe éclatant de poètes et d'artistes. Le roi avait particulièrement le goût des orfèvreries et de la parure. Le compte de ses dépenses nous parle presque à chaque page des joyaux dont il enrichissait sa collection ou qu'il distribuait à ses favoris. L'art de travailler les métaux précieux était alors poussé très loin en Angleterre et les orfèvres de Henri VIII se montraient les dignes successeurs de ceux qui, au XVe siècle, avaient produit de si délicates merveilles.

Mais la peinture anglaise était en retard. Elle semblait avoir peine à sortir de la période de débrouillement, ou du moins à se caractériser sous la forme d'une école nationale. Les artistes le plus en lumière étaient des peintres venus des Flandres ou des Pays-Bas, tels que les Hornebolt et Josse Van Cleef, celui qu'on a appelé Van Cleef le Fou. Il faut parler avec respect de ce dernier maître. C'était un talent robuste, un portraitiste épris de la vérité et du rayon lumineux. Les documents authentiques ne prouvent pas d'ailleurs que Henri VIII ait rendu à Josse Van Cleef la justice qui lui était due. Le roi se tenait pour satisfait des services du peintre ordinaire de sa maison le *serjeant-painter*. Cet office était alors rempli par John Browne, dont nous serions fort empêché de caractériser la manière, puisqu'il ne reste de lui aucune œuvre connue.

Holbein, célèbre à Bâle, était presque ignoré en Angleterre. Il ne vint point grossir le nombre des peintres de la cour; il ne fut pas du groupe officiel qui travaillait pour le roi, et nous montrerons qu'il n'a été mêlé que fort tard à ce petit monde privilégié. Croire qu'en posant le pied sur le sol anglais, Holbein a été reçu avec des acclamations, c'est se méprendre largement. Il lui fallut des années pour faire connaître son nom. Aux premiers temps de son arrivée en Angleterre, Holbein est tout d'abord et presque exclusivement le peintre de Thomas More et de quelques-uns de ses amis. Il avait été recommandé par Érasme, il était attendu; il fut naturellement bien accueilli dans la maison que le trésorier de l'Échiquier habitait à Chelsea, et il devint, du moins au début, l'hôte de Thomas More et son protégé.

Dès 1527, Holbein est au travail, et, sans trop s'inquiéter de savoir si sa manière de peindre agréera aux connaisseurs anglais, il commence par des portraits d'une exécution très attentive et d'une intraitable sincérité. Les personnages inégalement célèbres avec qui Thomas More était en relation furent ses premiers modèles. C'est de cette époque que date le portrait de William Warham, archevêque de Canterbury. Indépendamment d'un beau dessin, conservé au château de Windsor, il existe deux exemplaires de la peinture originale. Tous deux sont superbes. L'un est à Lambeth-Palace, et nous nous rappelons l'avoir vu à l'exposition de Manchester en 1857; l'autre est au musée du Louvre. Ces deux œuvres sont d'égale valeur; on n'y constate point de variante : la seule différence que l'on puisse noter, c'est que, dans l'exemplaire du Louvre, les carnations sont peut-être un peu plus brunes et d'un ton plus chaud.

On sait quel est le puissant caractère de ce portrait mémorable. L'archevêque de Canterbury avait alors soixante-dix ans. Holbein ne l'a point rajeuni.

Vêtu d'une robe blanche bordée de fourrure, Warham est assis, les mains étendues sur un coussin recouvert de brocart d'or. Derrière le personnage, les accessoires qui rappellent la haute situation qu'il occupait dans l'Église : une mitre somptueusement décorée, des livres, une croix où des pierreries s'enchâssent dans le métal ciselé. Tous ces détails sont exécutés avec une précision merveilleuse ; mais la patience dont le peintre a fait preuve dans la représentation de ces objets de « nature morte » n'a compromis en aucune façon l'effet robuste, décisif et simple qu'il a cherché en reproduisant les traits du vieil archevêque. Il est impossible d'accuser avec une curiosité plus pénétrante les signes particuliers d'une physionomie morale et de l'homme intérieur.

Le portrait de sir Henry Guilford, dont on connaît la gravure par Wenceslas Hollar, et aussi de la même époque (1527). Ce n'est pas un des moindres joyaux de la galerie de Windsor. Ce portrait, d'un modelé délicat, était exposé à Manchester en 1857, et, bien que la peinture ne soit peut-être pas d'une conservation parfaite, l'œuvre se comportait dignement à côté du Warham de Lambeth-Palace. Burger, qui a laissé de si précieuses notes sur cette exposition, considérait l'effigie de sir Henri Guilford comme un des plus beaux portraits de Holbein[1]. Il avait raison, mais il ne faudrait pas, dès le début, abuser de cette formule. Si l'on n'y prenait garde, elle se reproduirait trop souvent à propos des œuvres d'un maître dont les victoires renouvelées condamnent l'écrivain à de perpétuelles redites.

Guilford devait être un des amis de Thomas More, car, nous l'avons fait remarquer, Holbein, aux premiers temps de son arrivée en Angleterre, n'avait encore qu'un petit nombre de clients. On ne savait point le chercher, et tout semble indiquer que, pendant cette période, il fit plus d'un portrait de complaisance, sans trop se préoccuper du salaire, et seulement pour appeler sur son nom presque inconnu l'attention des bons juges. Souvent, lorsqu'une physionomie lui était sympathique, lorsque le personnage était cher au maître de la maison, il se contentait de faire un dessin. Il est vrai que des croquis aussi sévèrement étudiés ne valaient guère moins que des peintures. Telle est vraisemblablement l'origine de son « crayon » d'après John Fisher, évêque de Rochester. Ce beau dessin, qui est à Windsor, est daté de 1527.

C'est ici le lieu de remarquer qu'au temps de son premier séjour en Angleterre, Holbein avait scrupuleusement conservé les méthodes patientes dont nous avons admiré les résultats dans les dessins aux crayons de couleur qui le ren-

1. *Trésors d'art en Angleterre*, 1865, p. 344.

dirent célèbre en Suisse. Parmi les portraits de la collection de Windsor, il en est quelques-uns où se retrouve le procédé primitif, celui qui, sans trop insister sur le détail, en précise néanmoins l'accent. On peut citer comme un type de cette manière, où la légèreté se combine avec l'exactitude, le crayon, fameux et charmant, qui représente lord Vaux de Harwedon et dont nous donnons la



LORD VAUX

Dessin du château de Windsor.

gravure. Le personnage, qui devint chevalier du Bain lors du couronnement d'Anne Boleyn, était fort jeune quand Holbein dessina son portrait. Ceux qui ont été admis à contempler les richesses du château de Windsor n'ont point oublié cette œuvre exquise.

Bien qu'il vécût dans un cercle d'amateurs assez restreint, Holbein, qui était alors animé des plus belles ardeurs, ne perdit pas son année 1528. C'est

à cette époque qu'il peignit l'astronome Nicolas Kratzer (Musée du Louvre). Ce savant, dont les bizarreries amusaient les Anglais, était attaché à la maison du roi, et nous avons retrouvé, dans les comptes de Henri VIII, la mention d'un payement qui lui fut fait en 1531 pour avoir raccommodé une horloge. Les anciens textes l'appellent volontiers *Nicholas the astronomer*. Kratzer était un compatriote de Holbein; il venait de Munich, et sa tête est bien en effet celle d'un Allemand. Le peintre s'est plu à le représenter au milieu de ses instruments de travail, tenant d'une main un compas et de l'autre main un polyèdre taillé dans un morceau de buis sur les faces duquel sont tracés des cercles et des chiffres. Les objets appendus à la muraille ou épars sur la table disent bien, d'ailleurs, qu'on a affaire à un mathématicien. L'œuvre est simple et expressive. Si l'on était tenté d'y trouver une sorte de sécheresse, bien rare chez le peintre à cette époque de sa vie, nous prendrions volontiers la défense du portrait de Nicolas Kratzer. Trois siècles ont passé sur ce tableau, et nul ne sait quelles aventures il a pu subir. Nous croyons que, si certains détails se découpent un peu sèchement sur les fonds, c'est parce que la peinture a souffert jadis d'un nettoyage indiscret et n'a pas conservé son épiderme. Il est prouvé que, bien avant de partir pour l'Angleterre, Holbein avait un faire gras et, pour employer un mot de notre jargon, une manière enveloppée.

De la même année 1528 sont encore deux portraits réunis sur un panneau de petite dimension qu'on voit à la galerie de Dresde. Le plus âgé des personnages est Thomas Godsalve, de Norwich; le plus jeune est son fils, sir John, et tout deux sont peints avec une extrême finesse. Ajoutons que ce double portrait se compose comme un tableau : Thomas Godsalve est occupé à écrire ; le jeune homme — qui devint plus tard *comptroller* de la Monnaie — est assis derrière son père. Holbein, dont le talent avait une rare souplesse, a toujours pris soin de varier ses inventions. Il aimait à être différent.

Il était naturel que Holbein, hôte de la maison de Chelsea, essayât le portrait de Thomas More. Il n'y manqua point. Dès 1527 il fit le dessin qui est à Windsor et peut-être aussi la peinture conservée à Londres dans la collection Huth[1]; mais nous devons déclarer que, pour les portraits de Thomas More, il importe de se montrer prudent. Si l'on en croyait les catalogues imprimés, Holbein aurait passé une partie de sa vie à reproduire les traits de son protecteur. Qu'une pro-

1. Dans ce portrait, qui ne serait pas sans finesse, mais qui semble avoir été maladroitement retouché, Thomas More est représenté en buste. Il existe plusieurs copies de cette peinture, dont l'authenticité n'est point suffisamment établie. (Wornum ; *Some account of the life of Hans Holbein*, p. 220.)

testation soit permise. Autrefois, lorsqu'on se trouvait en présence de l'image d'un homme d'aspect vénérable, et si peu que la peinture rappelât la manière de Holbein, on en faisait un Thomas More. Il y en a partout, et combien ils sont différents les uns des autres! Nous avons au Louvre un de ces Thomas More de fantaisie. Certes le portrait est admirable, il est bien de Holbein, et nous aurons occasion d'en reparler; mais l'œuvre, caressée et douce, se rattache à la dernière manière du maître, et il est avéré que sir Thomas a été décapité en 1535 : il avait alors cinquante-cinq ou cinquante-six ans, et, le portrait, où nous refusons de le reconnaître, est celui d'un vieillard, presque d'un octogénaire. De plus, il n'est pas impossible de retrouver, soit à Windsor, soit ailleurs, et de la main même de Holbein, un type authentique qui permette les comparaisons instructives. Or, le visage de Thomas More nous est parfaitement connu : le portrait du Louvre est un portrait mal nommé.

Nous arriverons à des conclusions pareilles en ce qui concerne la petite peinture du musée de Bruxelles (n° 19 du catalogue de 1877). L'œuvre est charmante, mais elle est française, dans la manière de Clouet, et elle est digne de lui; le personnage est également un Français. Bruxelles ne possède point de portrait de Thomas More.

Mais Holbein ne pouvait se contenter d'avoir reproduit au crayon les traits du trésorier de l'Échiquier. Pendant son séjour à Chelsea, il avait été touché du sévère aspect de cette maison laborieuse, où l'on n'entendait que des paroles douces et sages, où grands et petits vivaient un livre à la main. Il a voulu grouper dans une vaste composition d'ensemble tous les membres de la famille de Thomas More. De là le fameux dessin du musée de Bâle.

L'œuvre est du plus saisissant intérêt; elle évoque le souvenir d'un monde austère qui ignorait encore à quelles tragédies il allait être mêlé, mais qui était prêt pour les grandes luttes. Le caractère de la composition est essentiellement intime. Au milieu d'une vaste pièce que décore, à gauche, un dressoir chargé de vaisselle, et qu'éclaire à droite une haute fenêtre dont les vitres en losange sont serties dans un réseau de plomb, siège, avec la gravité du magistrat, Thomas More, assis, les mains croisées dans les larges manches de sa robe. C'est un homme d'environ cinquante ans, qui a gardé un certain air de jeunesse. A côté de lui, à gauche, est son père, John More ou le juge More, un vieillard à tournure sévère et qui bientôt allait mourir. De l'autre côté est l'héritier de la maison, debout, les yeux fixés sur un livre ouvert. Autour de ces trois personnages principaux se groupent, dans des attitudes variées, les trois filles de Thomas



[illegible] on se trouvait en présence de l'image d'un [illegible] peu que la peinture rappelât la manière de [illegible] Moro. Il y en a partout, et combien ils sont [illegible]

[illegible] est bien de [illegible] et nous aurons [illegible] sévère et douce, se rattache à la dernière [illegible] avec que sir Thomas a été [illegible] il [illegible] ans et, le portrait, où nous refusons [illegible] d'un vieillard presque d'un octogénaire. De plus, [illegible] soit à Windsor soit ailleurs, et de la main [illegible] Holbein [illegible] qui permettent les comparaisons instruc- [illegible] nous est parvenu [illegible] le portrait [illegible]

[illegible]

[illegible] Holbein [illegible] pouvait se contenter d'avoir reproduit [illegible] les traits [illegible] Chelsea, il avait été touché du [illegible] aspect de cette maison [illegible] où l'on n'entendait que des paroles [illegible] grands et petits vivaient un livre à la main. Il a voulu grou- [illegible]

[illegible] du musée de Bâle [illegible]

[illegible] intérêt, elle [illegible] d'un [illegible] caractère de la [illegible] que d'écrire [illegible] de [illegible] haute [illegible] sont [illegible] siège avec la [illegible] Thomas [illegible] les larges [illegible] sa robe. C'est un [illegible] jeunesse. A côté [illegible] un vieillard à tour- [illegible] dernier de la mai- [illegible] de ces trois person- [illegible]



More, Margaret (mistress Roper), Cecilia et Elizabeth, la grande jeune fille qu'on voit debout et de profil devant le dressoir. Au second plan sont placées Anna Grisacria, qui n'a pas quinze ans, mais qui est déjà l'épouse du fils de Thomas More, et une parente de la famille, Margaret Gigs, mariée à John Clemens. A droite, la femme du trésorier, Alicia Middleton, est agenouillée devant un escabeau et prie, pendant qu'un petit singe enchaîné joue auprès d'elle. Alicia n'était pas la mère des enfants que nous avons nommés : elle n'était entrée dans la maison qu'après leur naissance, sir Thomas s'étant marié deux fois. Enfin au dernier plan est le *famulus* ou, comme le dit l'inscription qu'on lit sur le dessin, le « fou » de Thomas More, Henry Patenson [1].

Ainsi que nous venons de le faire remarquer, cet admirable croquis à la plume est chargé de quelques écritures. Au-dessous de la figure agenouillée d'Alicia Middleton, la femme de sir Thomas, on parvient à lire, en faisant un certain effort, trois mots allemands qui peuvent se traduire de la manière suivante : « Celle-là sera assise. » Certes, c'est là une indication précieuse ; cette phrase nous dit bien que, dans la pensée de Holbein, le dessin de Bâle n'avait qu'un caractère provisoire, et que l'artiste se proposait d'y apporter des changements lors de l'exécution définitive. La vérité est que le croquis que nous avons sous les yeux est une étude d'ensemble, une sorte de scenario, le travail rapide, mais déjà superbe, d'un maître qui, appelé à réunir dans un vaste tableau tous les membres d'une même famille, cherche dans quel ordre il doit arranger ses personnages, quelle attitude il doit donner à chacun d'eux. L'improvisation laisse une place au repentir. Holbein s'aperçoit que, dans la religieuse maison de Chelsea, il ne convient pas qu'une seule figure soit dévotement agenouillée. Pourquoi cette exception ? Alicia Middleton sera donc assise lors de l'exécution du tableau projeté. Elle interrompra sa prière, elle se reliera mieux au groupe dont elle fait partie ; et tous, également sérieux, simples et dignes, seront replacés dans la même atmosphère morale.

Le dessin de Bâle porte d'autres inscriptions à la plume. Au-dessus ou au-dessous de chaque personnage, son nom est écrit, avec son âge. Il y a là un

1. Indépendamment de ce croquis à la plume qui réunit tous les membres de la famille de Thomas More, Holbein avait dessiné, à part, sur de grandes feuilles de papier, les portraits de plusieurs d'entre eux. Ces crayons sont conservés au château de Vindsor, dans la collection de la reine. On y reconnait les personnages suivants : le juge John More, sir Thomas More, son fils John, Anna Grisacria ou Cresacre, Elizabeth Dancey, seconde fille du chancelier, Cecilia ou Cicely qui était la plus jeune des sœurs, et Margaret Gigs, la parente qui devint mistress Clemens. Un autre portrait représente peut-être la fille aînée de Thomas More, Margaret Roper ; mais le dessin porte un nom qui n'est pas le sein, et un doute reste permis. On sait que les crayons de Holbein n'ont pas été mieux traités que ceux de Clouet et des maîtres de son école. D'ingénieux amateurs se sont amusés parfois à baptiser les modèles : dans l'admirable série des dessins de Windsor, quelques inscriptions ont été reconnues inexactes.

renseignement précieux. Comme on connaît, au moins pour deux ou trois des membres de la famille, l'époque de leur naissance, un calcul permet de dater approximativement le dessin. Il serait de 1529. Mais cette date, longtemps acceptée, est devenue plus que douteuse par suite de la découverte de documents qui prouvent qu'en 1529, et même pendant les derniers mois de l'année précédente, Holbein était revenu à Bâle. Tout semble établir que le dessin a été fait d'après nature, c'est-à-dire à Chelsea. Il doit donc avoir été exécuté en 1528 : les inscriptions qui rappellent les noms des personnages représentés et leur âge auraient été ajoutées après coup, et précisément en 1529, à Bâle, à titre de commentaire explicatif pour un ami qui s'intéressait à la famille de Thomas More, mais dont les souvenirs avaient besoin d'être rajeunis par quelques indications précises.

Cet ami, c'était Érasme. Il a eu sous les yeux le dessin de Holbein, et c'est Holbein lui-même qui le lui a montré. On le sait par une lettre que le philosophe, alors à Fridbourg, écrivait à Thomas More le 5 septembre 1529 : dans la missive qu'il adressait presque en même temps à Margaret Roper, il dit que, grâce à Holbein, il a revu toute la famille aimée : *Pictor Olbeinus totam familiam istam adeo feliciter expressam mihi representavit, ut si coram adfuissem non multo plus fuerim visurus.* Et, en effet, voir ce dessin, où l'accent particulier de chaque tête est exprimé par un trait si sommaire et cependant si décisif, n'est-ce pas pénétrer dans la maison du protecteur de Holbein et faire connaissance avec les personnages à la vie desquels sa vie fut pendant deux ans associée ?

Cette composition, si magistralement tracée à la plume et montrée à Érasme en 1529, ce n'était qu'un projet, le rêve d'un tableau futur. On peut tenir pour certain que Holbein n'a pas exécuté tout de suite la grande peinture dont il avait indiqué sur le papier les lignes principales. S'il faut tout dire, on n'a pas la conviction absolue que le tableau ait jamais été fait ou du moins terminé par Holbein lui-même. Toutes sortes d'événements vinrent à la traverse. Au mois d'août 1529, un incendie détruisit une partie de la maison de Chelsea, et, sir Thomas eut à pourvoir aux exigences d'une installation nouvelle : au mois d'octobre, il fut nommé lord chancelier, et cette haute fonction lui enleva tous ses loisirs, déjà fort diminués par les négociations qui précédèrent le traité de Cambrai. D'ailleurs, la mort, en emportant un des membres de la famille, vint rompre un des anneaux de la chaîne dont la forte unité est symbolisée dans la composition de Holbein : le juge More, le père de sir Thomas, mourut en 1530.

Enfin, pour transformer le croquis provisoire en tableau définitif, il fallait un peintre, le peintre préféré de la maison, celui qui, ayant longtemps vécu avec ses modèles, en connaissait si bien l'austérité ou la grâce. Or, pendant près de trois années, Holbein est absent.

Il existe cependant à Nostell-Priory, près de Wakefield, un grand tableau qui représente la famille de Thomas More et qui — malgré quelques différences de détail — est inspiré par le dessin de Holbein. Nous ne connaissons malheureusement pas cette peinture, et ce que nous en dirons sera emprunté à Horace Walpole et à Wornum. Parmi les variantes signalées, il en est une qu'il faut mentionner tout d'abord. Alicia Middleton n'est plus agenouillée comme dans le dessin de Bâle : elle est assise. L'intention du peintre a donc été réalisée. D'autres modifications doivent être notées. Elisabeth, la seconde fille de sir Thomas, et Margaret Clemens ont changé de place. Un personnage nouveau a été introduit dans la composition, le secrétaire Harrys, qui se présente à l'entrée de l'appartement, un papier à la main. En outre, la ménagerie intime s'est augmentée dans le tableau de Nostell-Priory : indépendamment du petit singe, qui continue ses ébats près d'Alicia Middleton, elle s'est enrichie de deux chiens. Enfin certains détails ont été précisés : on peut lire les titres de quelques-uns des volumes que les personnages tiennent à la main. Ici c'est le Traité de Boëce, là les Epîtres de Sénèque, ce qui montre suffisamment que chez le lord-chancelier on ne se livrait pas tous les jours à des lectures d'une gaieté folle[1].

Après avoir constaté les différences qui existent entre la peinture de Nostell-Priory et le dessin original, il faut dire deux choses : la première, c'est que ces modifications seraient d'étranges hardiesses si elles venaient d'un simple copiste; la seconde, c'est que l'authenticité du tableau n'est pas établie. Walpole nous apprend que Georges Vertue en doutait un peu; Wornum est plus affirmatif : il déclare que, dans l'ensemble, l'exécution manque de maîtrise; elle serait même çà et là insipide et plate. Aussi l'auteur du livre qui nous sert de guide arrive-t-il à une conclusion grave. Le tableau de Nostell-Priory pourrait avoir été commencé par Holbein; il n'a point été terminé par lui. Pour le portrait collectif des membres de la famille de Thomas More, la prudence conseille donc de s'en tenir au dessin du musée de Bâle.

Ces conclusions nous paraissent sages. L'ancienne critique n'avait pas les yeux très fins, et en un temps qui n'est pas encore bien loin de nous, les Anglais,

1. En 1867, le tableau que nous venons de décrire et qui présente, avec le dessin original, de si curieuses différences, appartenait à M. Charles Winn.

dont la sagacité est cependant si éveillée, attribuaient volontiers à Holbein tous les portraits du xvie siècle. Cette méthode était inquiétante. A l'exposition de Manchester en 1857, à celle de Kensington en 1866, dans les résidences de la vieille noblesse, dans les châteaux royaux, et même à Hampton-Court, chez les petits amateurs et chez les grands, il y avait trop de Holbein. Les limites de la vraisemblance étaient dépassées. Il fallait faire un choix, il fallait éliminer peu à peu les œuvres douteuses. Voilà bientôt dix ou quinze ans que ce travail d'épuration est commencé ; il n'est point achevé encore, mais tout nous autorise à espérer qu'il s'accomplira. La gloire de Holbein y est fort intéressée : le temps est venu de séparer l'ivraie du bon grain. La critique moderne, de plus en plus éclairée et sincère, n'hésitera point à avouer tout haut ses inquiétudes, à proclamer ses négations. Le ton affirmatif ne messied pas à ceux qui parlent au nom de la vérité et de la justice.





VII



ALGRÉ l'autorité apparente qui s'attache aux affirmations souvent répétées, il faut, en présence des documents nouveaux, modifier la chronologie des voyages de Holbein. On a cru longtemps, on croyait hier encore qu'il est revenu à Bâle en 1529. Cette date doit être rectifiée. C'est dans l'été de 1528 que le maître a dû quitter l'Angleterre et faire une seconde apparition en Suisse. Ce fait semble démontré par la découverte d'un acte retrouvé par M. His dans les archives. Le 29 août 1528, Holbein, associé à sa femme Elsbeth, achète à Bâle une maison qu'il paye trois cents florins et qui, d'après le prix stipulé, ne paraît pas être bien grande. La vente est consentie par le drapier Eucharius Rieher. Les termes du contrat tel qu'il est analysé par M. Woltmann, font connaître que le peintre assistait en personne à l'acte d'acquisition. Nous croyons donc, avec les derniers historiens, que Holbein a reparu en Suisse, non en 1529, mais en 1528.

Ce retour n'a rien qui doive surprendre. En quittant Bâle en 1526, Holbein s'était certainement promis d'y revenir. Bien des raisons devaient en effet le ramener dans la ville où s'était écoulée sa jeunesse laborieuse. Parmi ces motifs d'attraction, il serait peut-être imprudent de tenir compte de ses tendresses pour Elsbeth Schmidt; nous avons dit — et nous montrerons tout à l'heure par une image éloquente — combien peu elle était belle; son amabilité est d'ailleurs suspecte, et il est certain que la veuve de Schuman n'a jamais représenté dans la vie de Holbein la part d'idéal à laquelle a droit tout galant homme.

Il faut donc chercher ailleurs les causes du retour de Holbein à Bâle : elles doivent être de diverses sortes. Et comment ne pas se rappeler d'abord qu'il y avait laissé une grande œuvre inachevée, les peintures décoratives du Rathhaus? Il est possible, au surplus, que Thomas More ait été bon prophète. Dans sa lettre à Érasme, il avait laissé paraître une crainte, celle que Holbein ne trouvât pas l'Angleterre aussi riche, aussi généreuse que son rêve le supposait. Cette appréhension s'était confirmée. Holbein, emprisonné dans un cercle intelligent, mais étroit, n'avait compté dans sa clientèle intime ni le roi, ni la reine, ni les grandes personnalités de la noblesse. Peut-être y eut-il de sa part un peu de désenchantement : il avait d'ailleurs à Bâle des amis qui lui étaient chers; enfin — car les petites causes s'ajoutent aux grandes — l'été de 1528 fut particulièrement malsain à Londres. Dès la fin de mai, le nombre des malades avait augmenté, et aussi le nombre des morts. Était-ce la peste ou seulement cette maladie dangereuse, cette fièvre mêlée d'assoupissements et de délires que les Anglais nommaient autrefois *the sweating sickness?* Certains services publics furent interrompus, et Henri VIII estima prudent de quitter Londres. Holbein vit de près les effets de cette maligne influence, car la fille aînée de Thomas More, Margaret Roper fut elle-même atteinte du mal dont Londres s'effrayait. On ne peut rien affirmer, mais il n'est pas impossible que Holbein ait jugé le moment opportun pour revenir à Bâle.

Il n'y retrouva pas tous ses amis. Froben était mort en 1527. Érasme, un peu errant, allait se retirer à Fribourg; il y était peut-être déjà, car il cherchait le calme, et Bâle ne le lui promettait plus.

Il faut dire en effet que, si, en quittant Londres, Holbein avait cru pouvoir respirer en paix aux bords du Rhin, il s'était étrangement mépris. Le pays, si tranquille lors de son départ, s'agitait dans des disputes sans fin. Ces querelles venaient de loin; elles avaient pour origine des dissentiments religieux, et le débat ne se renfermait pas toujours dans l'ordre abstrait des choses de la con-

science. Un souffle de tempête avait passé sur la Suisse. Le catholicisme, battu en brèche par l'idée nouvelle, se défendait avec énergie. La violence était à l'ordre du jour. Partout des sectes rivales et partout des batailles, non seulement entre les théologiens, mais entre les bourgeois et les paysans armés. Vis-à-vis des réformateurs et des anabaptistes de Zurich, on avait, dès le début, employé le moyen le plus persuasif, la mort. « Aimez-vous les uns les autres, » dit l'Évangile, Ce texte, qui semble clair, ayant été mal compris, Hottinger fut décapité à Lucerne. Le bailli Wirth et son jeune fils subirent à Baden le même supplice. Le 5 janvier 1527, on s'empara de Félix Mantz, qui professait sur le baptême des opinions incorrectes; on lui lia les bras et les jambes, et on le jeta dans la Limmat[1]. « Ce n'est rien, disaient les bonnes âmes : c'est un hérétique qui se noie. »

A Bâle, la lutte eut un caractère moins tragique. C'est surtout aux images que les partisans de la Réforme firent une guerre acharnée. Les paroles calmantes que Zwingli avait prononcées à Zurich ne furent point entendues. La ville n'avait pas été tout à fait tranquille en 1528; elle fut profondément troublée l'année suivante. Des bandes qu'on pourrait, sans leur manquer de respect, qualifier d'iconoclastes, parcouraient les rues et s'y livraient à de déplorables équipées. Faut-il croire ce que raconte Érasme dans une lettre adressée à Pirkheimer le 9 mai 1529? « Il n'est pas de statue, dit-il, qu'on laisse debout ni dans les temples, ni dans les vestibules, ni sous les porches des églises, ni dans les monastères. » Et il ajoute qu'on brûle tout ce qui peut être brûlé, qu'on blanchit à la chaux les murailles peintes. *Quidquid erat pictarum imaginum, calcea incrustura oblitum est.*

A cette déclaration d'un lettré, qui avait jugé prudent de quitter la ville, il faut apporter un correctif. Dans le paroxysme de leurs fureurs, les Bâlois conservaient une certaine critique : ils ne détruisaient que ce qu'ils voulaient détruire. Ils étaient sans pitié pour les images religieuses; mais ils respectaient les œuvres inspirées par l'histoire ancienne ou par la fantaisie. Il ne paraît pas que les peintures commencées par Holbein à l'hôtel de ville aient été un instant menacées. Le législateur Zaleucus n'était l'objet d'aucune animosité, et parmi les plus intraitables, nul n'aurait osé toucher au roi Sapor triomphant du Romain vaincu.

Toutefois Holbein laissa passer l'orage. Il n'est pas vraisemblable qu'au milieu du tumulte universel il ait pu se remettre tout de suite aux peintures

1. Victor Chauffour, *Études sur les réformateurs du* XVI[e] *siècle* (1853), et Jean Elgi, *Neues historisches Wappenbuch der Stadt Zurich* (1860).

inachevées du Rathhaus; il s'occupa de l'installation de sa maison nouvelle, et, les nobles travaux lui manquant, les beaux modèles lui faisant défaut, il peignit le portrait de sa femme.

Ce courage lui a porté bonheur. Le portrait d'Elsbeth Schmidt et des deux enfants qui sont auprès d'elle est un des plus étonnants chefs-d'œuvre de Holbein.

La disgracieuse créature est assise et vue jusqu'aux genoux; la tête, un peu penchée en avant, est coiffée d'un bout d'étoffe qui en accuse rigoureusement la forme et qui, prolongé sur le front par un étroit bandeau de linge, dissimule absolument les cheveux. Les épaules sont nues, et la vaste échancrure de la robe laisse voir l'opulente poitrine d'une maritorne sur le retour. Les yeux échappent à toute tentative de description : Holbein seul a pu les peindre. Ils sont petits, bridés, flétris : le regard est morne et sans flamme. L'intelligence semble somnolente, et pourtant le visage a une vague expression de tristesse. Elsbeth a deux enfants avec elle : l'un est un garçon de neuf ou dix ans, dont on ne voit que la tête et les épaules; c'est le fils du premier mari, Michel Schuman; l'autre enfant, que la mère tient assis sur son genou, et dont le vêtement indistinct ne suffirait pas à préciser le sexe, paraît avoir dix-huit mois, deux ans peut-être. On sait, par des documents bien incomplets encore, que Holbein a eu plusieurs enfants d'Elsbeth Schmidt; mais il ne nous est pas possible de dire si le baby représenté dans le tableau est, comme on l'a cru, celui qui s'appelait Philipp et que son père mit en apprentissage chez un orfèvre. Le actes de l'état civil n'ayant pas été conservés à Bâle pendant la période qui suivit le mariage de Holbein, nous ne savons ni l'âge de ses enfants, ni même dans quel ordre ils vinrent au monde.

Le portrait de la femme du peintre se présente, d'ailleurs, dans des conditions incomplètes. Par des motifs qu'il est impossible de deviner, les figures ont jadis été découpées et appliquées sur un fond nouveau. Cette mutilation a ajouté à l'embarras de l'historien : la peinture portait un millésime, mais le quatrième chiffre ayant disparu, il n'en reste plus que trois : 152. Comment rétablir la date tronquée? Est-ce 1528 ou 1529? On a le choix, pusique les textes font défaut. Pour nous, nous serions disposé à croire, d'après le caractère de la peinture, que c'est la seconde date qui est la bonne. Lorsqu'on a étudié avec soin le *Nicolas Kratzer* du Louvre, peint en 1528, on se persuade que le portrait d'Elsbeth Schmidt est postérieur à celui de l'astronome. L'exécution est beaucoup plus généreuse. Holbein a obéi à la loi commune : il est allé de la sécheresse à la largeur.

Et en effet, pour la manœuvre du pinceau, pour l'ampleur du modelé et la délicatesse de l'épiderme, ce portrait de la femme de Holbein est un des triomphes de la peinture au xvie siècle. Le travail en est superbe ; la pâte est riche, onctueuse et fine, et le ton, réchauffé dans les ombres ou passant, dans les clairs, aux pâleurs blondes, reste un admirable exemple d'unité et de douceur. Je ne parle pas du caractère moral et en quelque sorte métaphysique de l'œuvre. Ici Holbein s'est surpassé. Il avoue, avec une touchante loyauté, que sa femme était peu avenante ; il dit aussi que, dans ce corps auquel manqua la grâce, il y avait une âme inquiète et comme en proie à des soucis inconnus.

Il est remarquable que nous ne possédions de Holbein aucun portrait daté de 1529. L'année, nous l'avons dit, fut fort agitée à Bâle, et les honnêtes gens du pays avaient sans doute remis à des temps plus calmes le soin de se faire peindre par le maître habile dont ils auraient voulu fêter le retour. Parmi les familles riches, plusieurs avaient quitté la ville, et nous croyons que Meïer lui-même était absent. C'est par suite de ces circonstances que Holbein peignit le portrait de sa femme, qu'il alla faire une courte visite à Erasme, réfugié à Fribourg, et enfin qu'il prit la résolution de terminer les peintures de Rathhaus.

Ce travail paraît l'avoir occupé pendant l'année 1530 : du 6 juillet au 18 novembre, il reçut en divers payements une somme de soixante-douze florins pour la décoration des parois de la troisième muraille de la salle du Conseil. Nous avons déjà parlé de ces peintures, et il n'y a pas lieu d'y revenir. Il faut croire que Holbein avait d'autres ressources que celles qu'il devait à la générosité de la caisse municipale. L'instinct de la propriété grandissait en lui. Le 28 mars 1531, il achète encore une petite maison ; mais il ne solde pas comptant le prix de son acquisition, et le surlendemain il stipule avec son vendeur les échéances de son payement.

Les magistrats de Bâle aimaient, d'ailleurs, à utiliser le talent de Holbein ; mais à quelles besognes ils employaient ce noble pinceau, les comptes sont là pour le dire. Le 7 octobre 1531, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre reçoit quatorze florins pour avoir enluminé l'horloge ou l'entourage de l'horloge de l'une des tours de la ville, la tour du Rhin. Inutile de dire que ces peintures, exposées aux brutalités des saisons mauvaises, ne furent pas longtemps conservées.

Elle dut aussi disparaître bientôt cette *Danse de paysans* que Holbein peignit sur la façade d'une maison de l'Eisengasse, qui fut désormais désignée à Bâle sous le nom de *Haus zum Tanz*. Cette peinture, c'est la *Choream rusticam* dont il est question dans un livre de 1577 et qui ne nous est plus connue

aujourd'hui que par une étude au lavis placée au musée de la ville. L'œuvre avait évidemment de l'importance; elle mettait en scène une ronde de paysans se trémoussant avec une gaieté un peu caricaturale. Nous ignorons d'ailleurs à quelle date cette décoration fut exécutée.

Pendant son second séjour à Bâle, Holbein, qui avait toujours le crayon ou la plume à la main, a dû dessiner beaucoup. Bien que les circonstances fussent peu favorables pour le succès des inventions purement décoratives, il a certainement à cette époque fourni des modèles aux peintres verriers, aux armuriers, aux orfèvres. Parmi les croquis, tous intéressants et précieux, que conserve le musée, il en est peu qui soient datés. Le millésime 1529 se lit toutefois sur un dessin d'une fantaisie charmante qui représente un fourreau de poignard. Ce croquis est exécuté à la plume et au lavis, et il montre bien à quel point le maître était habile à combiner les arabesques et à les approprier à la forme qu'il voulait décorer.



VOLET DE L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE.
(Dessin du musée de Bâle.)

Quelle surprise, quel enchantement n'éprouve-t-on pas à examiner l'un après l'autre les dessins du musée de Bâle! Holbein a touché à tout, et a eu tous les caprices heureux. Tantôt, préoccupé de l'ornementation architecturale, il s'amuse à exécuter au lavis l'esquisse d'une fenêtre imaginaire dans le style de la Renaissance, ou la façade d'une maison qu'il enrichit d'une statue de Charlemagne; tantôt il improvise un *Combat de lansquenets*, mêlée furieuse où il montre que son talent sait se jouer dans les compositions compliquées; une autre fois, il achève un dessin qui doit servir de patron pour la décoration des volets de

l'orgue de la cathédrale. C'était là une œuvre considérable. Le dessin, divisé en deux compartiments, se découpe en raison de la forme des panneaux que Holbein voulait embellir de ses pieuses inventions. Sur l'un des volets on reconnaît sainte Hélène portant la croix miraculeusement retrouvée et l'empereur Henri II debout près de l'abside de l'église qu'il avait enrichie ; sur l'autre volet, l'évêque saint Pantale, la mitre sur la tête, la crosse épiscopale à la main, fait face à la Vierge tenant entre ses bras l'enfant Jésus, qui se suspend au cou de sa mère avec un mouvement d'une tendresse charmante. On sait que le projet de décoration des volets de l'orgue de la cathédrale fut exécuté ; mais la peinture, conservée dans le vestibule du musée de Bâle, est dans un tel état de détérioration qu'il est impossible d'y retrouver le pinceau du maître. Dans d'autres compositions, Holbein se souvient des travaux de sa jeunesse : il cherche, il combine les moyens les plus variés, les plus ingénieux pour entourer de figures élégantes ou rares le blason d'une famille aristocratique, et, bien que la mode en soit un peu passée, il revient aux représentations religieuses, il glorifie les saints, les saintes, les martyrs. Il pense de nouveau à l'histoire du Christ ; il dessine, dans un encadrement architectural, ici la Vierge et sainte Anne portant le petit Jésus, là le crucifié expirant pendant que sa mère et saint Jean se lamentent au pied de la croix. Ces deux dessins, d'un aspect assez rude, sont tout à fait dans la manière primitive. Ils étaient destinés à servir de modèles aux peintres verriers. Telle était aussi la destination de l'esquisse au lavis qui représente saint Pantale, premier évêque de Bâle, tenant la palme de martyre.



VOLET DE L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE
(Musée de Bâle.)

Il est inutile, sans doute, de faire observer que tous ces dessins ne sont ni de la même date, ni du même style. Ainsi l'*Archange saint Michel* est une noble figure qu'illumine un rayon de l'art italien. Le grand justicier tient de la main gauche une balance : dans l'un des plateaux est le petit Jésus, dans l'autre une partie du corps de Satan, car le monstre n'a pu y entrer tout entier,



ÉCUSSON TENU PAR DES LANSQUENETS

Dessin du Musée de Bâle

et l'on voit se dresser dans l'air des spirales de sa queue de dragon. De la main droite, l'archange agite une formidable épée. L'intention décorative est un peu compliquée, mais l'allure est vigoureuse. On se rappelle comment le dessin de Holbein a été jugé : « Aussi calme, aussi beau, aussi noble que le saint Michel de Raphaël, ce bel ange se trouve avoir le plus grand style des plus grands maîtres[1]. »

1. Charles Blanc, *De Paris à Venise*, 1857, p. 11.

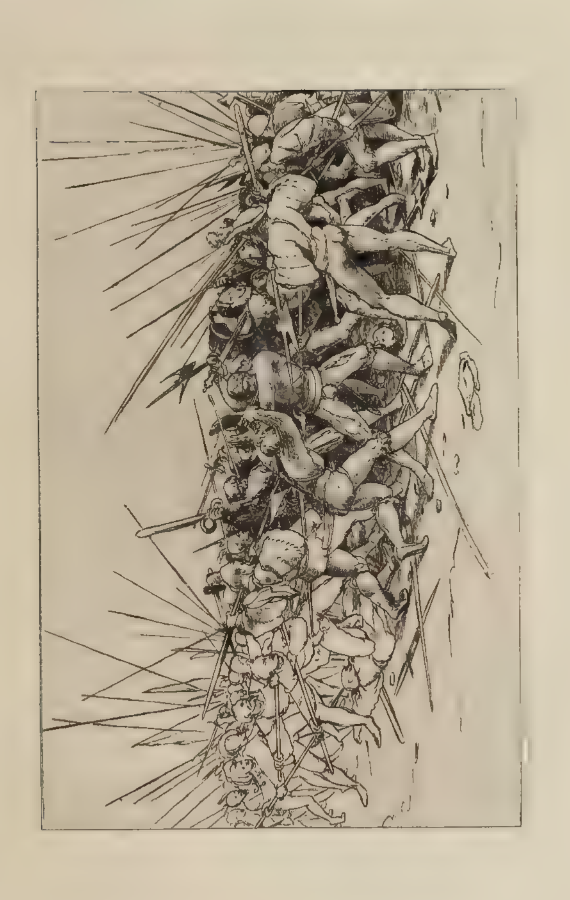


[illegible] date [illegible] du [illegible] Ainsi [illegible] *saint Michel* est [illegible] qui [illegible] l'art [illegible] grand [illegible] tient [illegible] balance [illegible] des pattes [illegible] dans [illegible] le corps de Satan [illegible] le monstre n'a [illegible]



[illegible]

et [illegible] l'air des spirales [illegible] De la main droite [illegible] formidable épée [illegible] est un peu [illegible] est vigoureuse. On [illegible] le dessin de [illegible] a été [illegible] calme, aussi [illegible] que le saint Michel de [illegible] avoir [illegible] style des plus grands [illegible]

































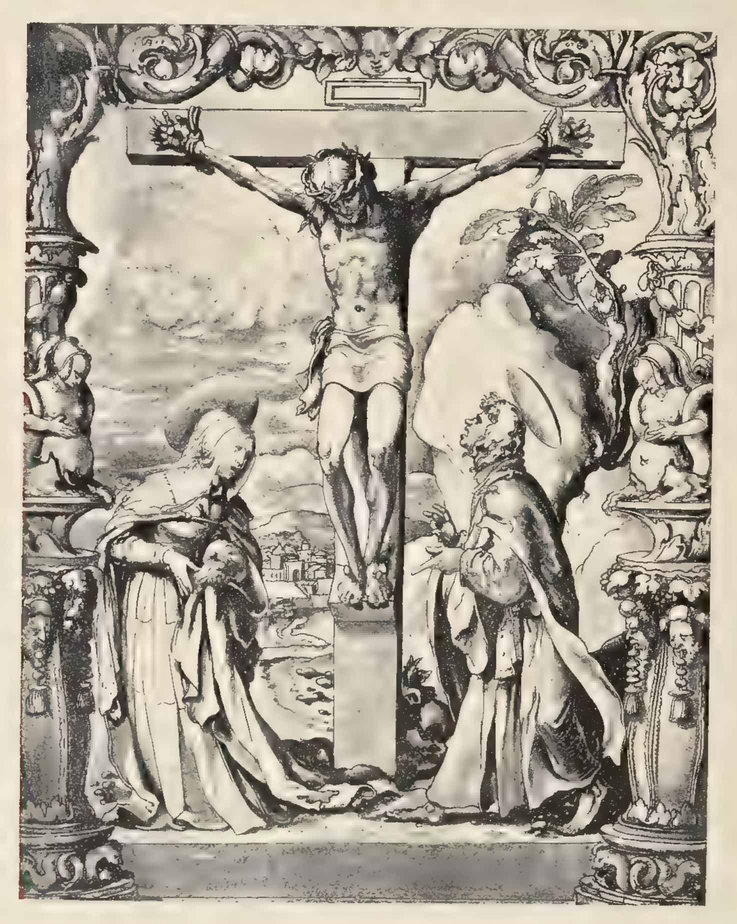




LA VIERGE ET SAINTE ANNE

(Dessin du musée de Bâle

Il existe au musée de Bâle une composition où le caractère particulier du génie de Holbein se montre encore avec plus d'évidence. C'est un dessin exécuté à



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN

(Dessin du musée de Bâle.)

la plume sur un fond rougeâtre, lavé en quelques parties et rehaussé de blanc. Holbein ne l'a pas daté, mais il l'a signé en abrégé Hans Hol. Sous un splendide



L'ÉVÊQUE SAINT PANTALE

(Dessin du musée de Bâle.)

portique décoré d'ornements de la Renaissance, la Vierge et sainte Anne sont assises ; l'enfant Jésus est debout entre elles deux ; une figure — celle de saint Joachim sans doute, — complète le groupe familier. Par un caprice hardi, toute la composition se porte d'un seul côté, l'autre restant à peu près vide. Les attitudes, les têtes, le fond d'architecture, la combinaison des lignes courbes avec les lignes droites, tout est admirable dans ce dessin, celui que, dans le laisser-aller des conversations intimes, nous appelons le « dessin rouge ». Il vient du cabinet d'Amerbach, et ce n'était pas le moindre de ses trésors.

Amerbach avait également recueilli une série de six dessins d'une importance capitale, les costumes des femmes bâloises. Il sont lavés à l'encre de Chine, parfois très légèrement et avec des tons clairs pour exprimer les carnations des modèles ou la transparence des étoffes; parfois, avec une singulière énergie de pinceau, pour rendre l'effet du velours noir, dont les découpures jouent un certain rôle dans la plupart de ces costumes. Quelle précieuse œuvre d'art et quel merveilleux renseignement sur les élégances de Bâle aux environs de 1530 ! Voici la grande dame en habit de fête ; elle est, comme il convient, fort empanachée. Un double collier scintille sur sa poitrine découverte. Manches très bouffantes par en haut, serrées au poignet par un passement qui laisse retomber sur la main un flot de dentelle. La taille est un peu courte : la robe, faite d'une somptueuse étoffe, enveloppe l'élégante femme dans l'abondance de ses plis lourds. Près d'elle est une jeune dame de noble maison ; elle marche, rêveuse et douce, balayant le sol avec la longue queue de sa jupe traînante. Son costume est relativement simple, car des bandes de velours noir, posées, il est vrai, avec un charmant caprice, suffisent à décorer sa robe. La manche est plate, avec deux crevés à forte saillie, et elle se prolonge jusqu'à rendre les gants inutiles, car elle ne laisse paraître que l'extrémité des doigts. Cette promeneuse sentimentale ne cache pas, d'ailleurs, ses épaules : elle a autour du cou deux chaînes, une pendeloque et un étroit collier, où se découpent les quatre lettres du mot *Amor*. C'était, en effet, le temps des bijoux à devises, et cette mode, si goûtée à la cour de François Ier, avait franchi nos frontières.

Après les dames de haut parage, les bourgeoises. Elles sont charmantes aussi, l'une avec son bonnet de tulle, du sommet duquel descend un ruban qui n'en finit pas ; l'autre en habit de drap et la guimpe montante : sa démarche grave a je ne sais quel parfum d'honnêteté et de vertu domestique. Il y avait pourtant à Bâle, au temps de Holbein, des femmes dont la morale n'était point la préoccupation quotidienne. Voici une cabaretière dont la désinvolture n'est pas sans avoir l'air



LA VIERGE ET SAINTE ANNE JOUANT AVEC L'ENFANT JÉSUS

(Dessin du musée de Bâle

galant. Elle tient à la main le grand verre cylindrique où rit la bière blonde ; son chaperon est orné de plumes ; elle a le tablier des servantes, et les pointes de son collet relevé n'empêchent pas de voir qu'elle a la gorge bien faite. Elle donne à boire, cette héroïne de la brasserie : pour celui qui l'en prierait un peu, elle serait plus complaisante encore. Quant à celle qui vient après elle, nul doute n'est possible. L'exagération de sa toilette, les nudités hardies de son corsage disent assez ce qu'elle pense de la vertu. Il y a de l'effronterie dans son panache ; la manche, follement découpée, laisse voir l'avant-bras ; la ceinture, relâchée et pendante, se complète par un ruban qui traîne presque jusqu'à terre et au bout duquel sont attachés un poignard dans sa gaine ciselée et l'aumônière en forme de sac où ces vendeuses de sourires mettaient la boîte à parfums, les billets doux et la recette de la soirée.





VIII



OLBEIN, nous l'avons dit, se trouvait encore à Bâle le 7 octobre 1531. Il n'y séjourna pas longtemps après cette date. Tout semble prouver que le travail se faisait rare et que, dans le voisinage d'Elsbeth Schmidt, la vie devenait un peu monotone ; en outre, les peintures du Rathhaus étaient terminées, et aucun labeur sérieux n'apparaissait à l'horizon. A une époque qu'il ne nous est pas permis de préciser, Holbein retourna à Londres, et nous l'y retrouvons en effet en 1532.

Mais, cette fois, le peintre ne sera plus l'hôte de Thomas More, il n'habitera plus la sérieuse maison de Chelsea, où d'ailleurs tant de choses sont changées. Sir Thomas est devenu lord chancelier, et le soin de son office l'absorbe entièrement. Holbein veut vivre d'une vie plus libre ; il croit que les protections lui sont désormais inutiles ; il pénétrera dans un monde inconnu, et il y cherchera des amitiés nouvelles.

Il y avait alors à Londres une colonie de marchands venus de l'Allemagne ou des Pays-Bas. Ils faisaient dans la ville une certaine figure; ingénieux à consoler leur exil, liés les uns aux autres par d'étroites relations, ils habitaient volontiers le même quartier et, se souvenant du *Fondaco dei Tedeschi*, créé à Venise par leurs prédécesseurs, ils avaient organisé, dans Thames street, un lieu de rencontre, un centre de réunion que les écrivains anglais appellent le Steelyard, que les Allemands nomment le Stallhof. On doit croire qu'en quittant Bâle, Holbein s'était muni de quelque lettre de recommandation pour l'un des négociants de la corporation étrangère. Ces marchands et ces artistes de la grande industrie, — joailliers, armuriers, orfèvres, — constituaient un monde laborieux. Beaucoup étaient riches; ils ne refusaient pas de faire peindre leur portrait, et même de le payer. Holbein resta lié jusqu'à la fin de sa vie avec plusieurs des membres de cette colonie, qui alliait les Néerlandais aux Allemands.

C'était un marchand du Steelyard, ce Georges Gyzen, dont nous ne saurions pas le nom si Holbein n'avait peint son portrait en 1532. Cette peinture, que la France aurait dû conserver, — car elle a fait partie de la galerie du duc d'Orléans, — est aujourd'hui au musée de Berlin. Elle est superbe dans la chaleur de ses colorations ambrées, dans la parfaite délicatesse de ses détails. Gyze ou Gyzen était probablement un Flamand. Ce nom se retrouve du moins, à diverses époques, dans les registres des anciennes paroisses d'Anvers. Lorsque Holbein a peint son portrait, le personnage était jeune; il avait trente-quatre ans. Son âge, la date 1532 et la devise : *Nulla sine merore voluptas* se lisent sur le tableau. Assis à son bureau de travail, et tenant une lettre à la main, il est entouré de tous les objets qui constituaient le mobilier de son comptoir et qui servaient à son négoce et à sa vie. Tous ces accessoires — les livres, la balance, les papiers — sont de l'exécution la plus patiente et la plus habile. La figure est également excellente, et le visage porte le signe d'une vitalité très individuelle. Le critique Ruskin, qui a brillamment décrit ce portrait dans le *Cornhill Magazine*, dit avec raison que Gyzen revit, dans cette peinture, tel qu'il a vécu, qu'il y parle, qu'il y respire, et pour toujours.

Il existe au château de Windsor un autre portrait de la même date : c'est celui d'un jeune homme, dont le nom n'est pas connu. Une inscription incomplète indique seulement que le modèle appartenait au groupe des marchands du Steelyard. Il porte un vêtement garni de fourrure, et il est représenté ouvrant avec un canif le cachet d'une lettre. Sur un papier posé devant lui on lit, avec la date 1532, l'indication du quantième, 26 *july*. Wornum, qui attache un cer-

tain intérêt à cette peinture, fait observer qu'elle est fort obscurcie par le temps et qu'elle n'est pas facile à bien voir.

Ainsi Holbein s'était remis au travail, il s'habituait à la vie anglaise, il avait peut-être vu passer le cortège funéraire de l'archevêque Warham, mort le 23 août, lorsqu'il reçut de Bâle une missive importante. Cette lettre, datée du 2 septembre 1532, était du bourgmestre, qui, écrivant au nom du Conseil de la ville, invitait Holbein à revenir le plus tôt possible. Il lui promettait que des conditions meilleures que par le passé lui seraient faites pour subvenir aux besoins de sa famille, et il déterminait le montant de l'indemnité annuelle qui devait lui être allouée. La lettre, dont le texte a été retrouvé aux archives, est d'un ton amical ; elle donne à réfléchir. Elle prouve évidemment que les Bâlois avaient de beaux projets et que Holbein leur était nécessaire ; mais, en lisant entre les lignes, on croit entrevoir aussi le regret de n'avoir pas suffisamment utilisé le talent d'un si grand maître.

On ne connaît point la réponse que Holbein a dû faire à cette requête, honorable pour le bourgmestre et pour le peintre. Peut-être hésita-t-il un instant. Il avait encore des amis à Bâle, et il devait penser quelquefois à son fils Philipp ; mais la vie de Londres ne lui déplaisait pas, et qui sait si, au moment même où il recevait l'invitation des Bâlois, il ne caressait pas un secret espoir ? Il se rendait compte de sa force, il se sentait mûr pour les grandes entreprises. Une vacance allait se produire parmi les offices de la maison royale, et Holbein avait le droit d'être ambitieux. Henri VIII devait, à une échéance prochaine, avoir besoin d'un peintre. En septembre 1532, le *serjeant-painter* était John Browne. Nommé par brevet du 20 décembre 1511, il avait alors plus de vingt ans de services, et vraisemblablement il vieillissait. Le 17 septembre, lorsque Holbein venait de recevoir la lettre du bourgmestre de Bâle, John Browne faisait son testament. Il mourut peu après. Holbein a pu penser à lui succéder, et Thomas More était en situation de faire valoir ses titres auprès du roi. Cette fonction, qui assurait au titulaire un traitement annuel, des profits imprévus et de plus quatre *ells* d'étoffe au jour de Noël, lui aurait agréé sans doute. Holbein ne l'obtint pas. La place de *serjeant-painter* fut donnée à un artiste dont l'histoire ne sait guère que le nom, Andrew Wright. Holbein ne s'avoua point découragé ; il resta en Angleterre, et il reprit ses travaux, remettant à des jours plus prospères l'espoir d'être employé par Henri VIII et par la reine.

Les événements allaient d'ailleurs lui fournir l'occasion de montrer au grand jour de la rue la diversité de ses aptitudes et de prouver que ce n'était pas seu-

lement sur le papier et pour l'entourage de ses compositions et de ses frontispices qu'il savait inventer des perspectives architecturales et de somptueuses décorations. Henri VIII, qui songeait très peu à Holbein, contribua sans le vouloir à le mettre en lumière. Ce roi, qui considérait la monogamie comme un cas pendable, eut pour les choses de l'amour ou du caprice d'insatiables curiosités. Il se mariait beaucoup. Au mois de novembre 1532, il épousa secrètement une jeune femme qu'il devait faire décapiter plus tard, Anne Boleyn. Cette union ne fut d'abord connue que des gens de la cour ; on n'en parlait qu'à voix basse. Mais, au printemps de l'année suivante, le mariage fut publiquement annoncé. Au mois de juin 1533, Anne Boleyn fut couronnée reine d'Angleterre.

Le couronnemennt d'une reine au XVIe siècle n'allait pas sans fêtes brillantes et sans réjouissances publiques. Pour célébrer cette grande journée, Londres fit sa parure. Chaque quartier, pavoisé à tous les carrefours, organisa, selon la mode du temps, un système de décorations éloquentes. Les marchands qui habitaient le Steelyard montrèrent en cette occurrence un goût luxueux et mythologique. On sait, par le récit d'un ancien chroniqueur, qu'ils firent dresser, près d'une rue où devait passer le cortège royal, un échafaudage de planches et de toiles peintes qui représentait le Parnasse, avec la fontaine sacrée, l'Hippocrène. Cette fontaine, qui paraissait taillée dans le marbre, eut un grand succès, d'abord parce qu'elle était d'un dessin nouveau, et aussi sans doute parce qu'elle faisait jaillir quatre jets d'un vin du Rhin dont le populaire fut, pendant tout un jour, autorisé à constater l'enivrante authenticité. Au sommet du monticule, Apollon trônait dans sa gloire, ayant auprès de lui Calliope. Sur les flancs du Parnasse étaient placées de chaque côté quatre Muses, reconnaissables à leurs attributs et tenant en main des instruments de musique. Cette décoration avait voulu être comprise : elle s'expliquait par un peu de littérature. Aux pieds de chacune des Muses, on lisait, en lettres d'or, de poétiques inscriptions, aimables concetti adressés à la jeune reine. Et si nous revenons aujourd'hui sur ces détails oubliés, c'est parce que Holbein, qui ne détestait pas la mythologie, avait été le principal organisateur de cette décoration pompeuse. On assure qu'il reste de sa main un dessin qui représenterait le Parnasse élevé par les soins des marchands du Steelyard. Cette composition, qui aurait fait partie du cabinet de Crozat — il est étrange que Mariette ne la mentionne pas dans ses notes — se retrouvait en 1869 dans la collection Weigel [1].

1. Eugène Müntz, *Holbein d'après ses derniers historiens* (*Gazette des Beaux-Arts*. Avril et mai 1869.)

Pendant cette période de sa vie, Holbein est le peintre ordinaire des négociants allemands et flamands de Thames street ; ils aimaient à lui faire peindre leur portrait. Ces princes du travail et de la finance, dont le nom est resté sans gloire — quand il est resté, — eurent ainsi la bonne fortune de voir leur physionomie éternisée par un des plus grands maîtres du XVI[e] siècle. Des héros et des savants qui ont marqué dans l'histoire n'ont pas eu un honneur pareil. On retrouve, pour l'année 1533, un certain nombre de portraits de Holbein. Le marchand Fallen est au musée de Brunswick. A la galerie de Vienne, on admire la vivante effigie de Gerick Tybis : il est occupé à cacheter une lettre, car, ainsi que nous l'avons remarqué déjà, Holbein aimait à mettre ses modèles en action et à les peindre dans l'atmosphère accoutumée de leur milieu social. A Windsor est le beau portrait de Derick Born, qui, lui aussi, était sans doute un marchand du Steelyard.

A la même époque (1533), on voit s'introduire dans la clientèle de Holbein un élément nouveau. Sa réputation n'est plus enfermée dans les limites étroites d'un quartier de Londres ; on commence à apprendre le chemin de son atelier, et il y vient même des personnages, modestes si l'on veut, mais que leur fonction rattachait au personnel de la maison royale. Holbein verra poser devant lui le fauconnier de Henri VIII, Robert Cheseman. De là le portrait superbe qui est aujourd'hui au musée de la Haye. Bien qu'il n'eût que quarante-huit ans en 1533, Cheseman porte sous sa toque noire une longue chevelure grisonnante. On vieillit vite à prendre soin des oiseaux du roi. Il est noblement vêtu d'un manteau doublé de fourrure qui laisse entrevoir les manches rouges de son pourpoint. Comme Georges Gyzen, comme Gerick Tybis, comme presque tous ceux dont nous avons déjà parlé, Cheseman dit bien haut quel est son emploi dans la vie. Il tient sur le poing un faucon gris à la tête chaperonnée. Le fond est d'un vert sombre. Ce portrait a eu l'honneur d'être admiré par Joshua Reynolds. Lorsque le peintre anglais visita la Hollande en 1781, il s'arrêta à la Haye. Dans ses notes relatives à la galerie du prince d'Orange, on trouve un mot sur le portrait de Robert Cheseman, qu'il déclare « *admirable fort its truth and precision, and extremely well coloured*[1]. » Ce jugement a été confirmé par les critiques modernes, et bien que, d'après l'avis de quelques-uns, — Burger notamment, — il y ait peut-être un peu de sécheresse dans certains détails, on reconnaît aujourd'hui que l'admiration de Reynolds ne s'est pas trompée.

1. *The literary works of sir Joshua Reynolds* (1855), t. II, p. 193.

Holbein peignait, à la même époque, le double portrait ou le tableau que l'on appelle, d'après une longue tradition, les *Deux Ambassadeurs*. Cette peinture, dont les Anglais ont toujours fait grand cas, est conservée à Longfort-Castle, près de Salisbury. A vrai dire, on ne sait trop s'il y a deux ambassadeurs, un seul ou pas du tout dans le tableau de Longford-Castle. On croit cependant, en raison de la coïncidence des dates, que l'un des personnages représentés est sir Thomas Wyatt ; le nom de son compagnon, qui a l'air d'un jeune savant, n'est même pas soupçonné. Sir Thomas était un des poètes de la cour ; il fut le favori de Henri VIII, et il peut avoir fait, en même temps que des ballades, un peu de diplomatie : de là sans doute la désignation donnée au tableau. Les deux modèles que Holbein a réunis dans le même cadre sont évidemment des lettrés : assis près d'une table, ils sont entourés d'instruments de travail ou de récréation, un globe céleste, une guitare, des livres, un cahier de musique où se lisent quelques mots allemands. L'un des personnages, celui qu'on suppose être sir Thomas Wyatt, a vingt-neuf ans et il porte, avec un costume de gentilhomme, une chaîne à laquelle est appendue une médaille ; l'autre, qui a vingt-cinq ans, est habillé comme un docteur : il a en a du moins le bonnet traditionnel. Les accessoires, les vêtements sont peints avec le soin le plus délicat. Bien que la peinture ne soit pas, au dire de Wornum, dans des conditions parfaites, elle est belle. Et pourquoi le gentleman qui joue le principal rôle dans ce dialogue de portraits, ne serait-il pas sir Thomas Wyatt ? Lorsque le poète mourut, jeune encore, en 1541, John Leland publia, sous la forme d'un petit in-quarto de quelques pages, une déploration funéraire, *Næniæ*, qui contient une gravure sur bois. C'est l'image du défunt : elle est accompagnée d'une inscription en vers dans lesquels Leland nous apprend que Holbein a fait le portrait de Wyatt, *effigiem expressit ;* mais que le maître impeccable, Appelles lui-même, n'aurait pu représenter son esprit. S'agissait-il d'une peinture ou d'un crayon ? On ne sait.

Une lacune se produit ici dans la biographie de Holbein. Jusqu'à présent nous l'avons suivi d'assez près ; mais, pour l'année 1534, aucune œuvre n'est signalée. En 1535, le silence se prolonge. Nous savons seulement qu'il fit à cette époque le portrait de Nicolas Bourbon de Vandœuvre, le poète qui, revenu en France, devait plus tard célébrer son peintre dans les *Nugæ* et dans les vers insérés en tête d'une des éditions des *Figures de la Bible*. Il faut dire, au surplus, que cette année 1535 fut, pour les premiers amis de Holbein, pour ceux qui l'avaient accueilli lors de son arrivée en Angleterre, une année

tragique. Henri VIII, obéissant à des passions religieuses qu'on avait grand soin de surexciter, entrait dans la période des persécutions et des violences. Le bourreau respectait peu les têtes austères qui, quelques années auparavant, avaient servi de modèles à Holbein : l'évêque John Fisher était décapité le 21 juin. Peu après, Thomas More subissait le même supplice. Parmi ceux qui avaient souri à la jeunesse de Holbein, les meilleurs disparaissaient dans l'émouvante catastrophe d'un drame imprévu.

Quelques-uns des témoins de cette première époque survivaient cependant. Holbein ne perdit pas tous ses vieux amis. Il aimait à peindre les vieillards, sans doute parce que leur visage ridé garde parfois un puissant caractère. C'est alors peut-être qu'il fit le portrait de ce docteur à la toque noire, aux mains flétries, aux lèvres rigoureusement fermées qu'on se souvient d'avoir admiré jadis dans l'ancienne galerie du comte de Pourtalès, vendue à Paris en 1865. Nous avons toujours regretté de ne point connaître le nom de ce sévère personnage, et aucune recherche n'a pu nous l'apprendre. Pour la coloration brune des chairs, l'intensité de l'expression, la finesse du travail, ce portrait d'un contemporain d'Érasme et de Thomas More nous a toujours paru tout à fait digne du talent du maître.



UN DOCTEUR

(Ancienne collection du comte de Pourtalès.)

Les représentants de l'ancien monde disparurent peu à peu; mais Holbein ne resta pas seul. Il lia des relations de jour en jour plus étroites avec les marchands du Steelyard. C'est alors sans doute qu'il exécuta, sur leur demande, deux grandes compositions allégoriques, qui sont demeurées célèbres, le *Triomphe de la Richesse*, le *Triomphe de la Pauvreté*. L'histoire de ces peintures n'est pas facile à raconter, car on ne trouve dans les vieux livres que des témoignages incomplets. On sait seulement qu'elles avaient été faites pour décorer la maison ou le *Guildhall* de Thames street, qu'elles étaient exécutées en détrempe, que ces compositions mettaient en scène des figures de grandeur naturelle; enfin qu'elles ont mystérieusement disparu dans le courant du XVIIe siècle. Lorsque Federigo Zucchero vint à Londres en 1574, il les copia. Sous le règne d'Elisabeth, les marchands du Steelyard perdirent leur privilège; l'association qu'ils avaient formée fut dissoute, et plus tard, en 1617, les deux peintures furent données au

prince de Galles. Comment ont-elles été transportées sur le continent ? on l'ignore. Ainsi que l'a remarqué Mariette, Félibien a écrit « que ces deux tableaux avoient été vus à Paris depuis quelques années, ce qui doit être aux environs de 1650, et qu'ils y avoient été envoyés de Flandres. Le fait ne me paroît point douteux », ajoute Mariette. Depuis lors, personne n'a eu de nouvelles des compositions originales. Ont-elles péri? pourra-t-on en retrouver un jour les vestiges effacés? Ici, l'espérance ne semble guère permise. Il est juste de dire qu'en enlevant les peintures du *Guildhall* des marchands allemands, on agissait, sans le savoir, avec prudence. La maison de Thames street devait disparaître dans le grand incendie de 1666.

Quelle indifférence nos pères ont professée pour les trésors d'art! Les deux peintures, les deux cartons de Holbein étaient à Paris sous le règne de Louis XIV : Félibien le constate, et, depuis cette époque, pas un mot dans les livres des savants ou dans les mémoires ! Le fait est surprenant ; il est douloureux, il complète le tableau de nos fautes passées. Nous avons perdu le petit *David* de bronze de Michel-Ange, le portrait du fils de François Ier par André del Sarte et bien d'autres merveilles. Pourquoi aurions-nous conservé deux chefs-d'œuvre de Holbein ?

Des allégories relatives à la Richesse et à la Pauvreté, il reste des copies et des gravures. Les reproductions plus ou moins exactes que Zucchero en avait faites en 1574 étaient des dessins à la sanguine mêlée de crayon noir. Mariette les a vus chez Crozat. Il existe au British Museum une petite reproduction du *Triomphe de la Richesse*, croquis à la plume lavé d'encre de Chine, qui est attribué à Holbein lui-même, et deux dessins, de plus grande dimension, qu'on sait avoir été exécutés par un artiste hollandais, Jean Bischop, mort en 1686. Ces dessins rehaussés de bistre, reproduisent, l'un la *Richesse*, l'autre la *Pauvreté*. Ils sont d'un temps où le mâle langage de Holbein avait cessé d'être compris. Je ne parle point des gravures, pas même de celle de Vorsterman. En raison des légitimes exigences de la critique moderne, ces estampes semblent bien peu fidèles. Les traductions de date récente ne sont pas plus heureuses. L'esprit est tout à fait absent. Dans les réductions au trait données par Waagen, au tome second de son *Manuel de l'histoire de la peinture* (1864), pas une tête n'a conservé l'ombre du caractère qu'elle devait avoir dans l'œuvre primitive.

Il faut pourtant se servir de tous ces éléments imparfaits et essayer de reconstituer, du moins dans leurs lignes générales, les allégories disparues.

La *Richesse*, c'est le cortège triomphal du dieu Plutus. Au centre, sur un char dont on n'aperçoit que la partie supérieure, est assis le vieillard symbolique, les yeux fermés conformément à la tradition, et tenant en main le trident de Neptune. Holbein, converti aux idées anglaises, voyait sans doute dans cet engin le sceptre du monde. Plutus pose le pied sur un ballot de marchandises. Devant lui est la Fortune, une Fortune peu vêtue, qui, le bandeau sur le front, répand d'une main hasardeuse la pluie d'or des doublons et des sequins. L'équipage est conduit par un cocher — un aveugle encore — qui, d'après une inscription suspendue au-dessus de sa tête, représenterait la Satiété ou la Raison. Quatre chevaux traînent le char. Ces chevaux ont des noms : le plus beau, sérieux et sage, s'appelle *Contractus;* les trois autres, d'un aspect plus farouche et moins honnête, sont l'Imposture, l'Avarice et l'Usure. Quatre femmes, quatre Vertus, excitent ou modèrent l'élan de l'attelage. Il en est une, debout, près du cheval *Contractus*, qui évidemment n'a pas été mise sans intention en pleine lumière. Elle est charmante, elle montre un sympathique visage, et elle arbore au pli décent de sa robe un mot superbe, *Justitia.* Je suis absolument convaincu que cette figure est un portrait. Et il se trouve en effet que, d'après une remarque déjà faite par Horace Walpole, le traits de la jeune femme rappelleraient ceux d'Anne Boleyn. S'il en était ainsi, la date du *Triomphe de la Richesse* pourrait être à peu près précisée : la peinture, dans laquelle la reine jouait un rôle épisodique, serait antérieure au 19 mai 1536.

Mais la composition de Holbein ne comporte pas seulement le char de Plutus et les Vertus qui le conduisent : elle se complique de nombreux personnages qui font cortège au dieu triomphant, foule d'enrichis, d'avares et d'insatiables thésauriseurs marchant à pied auprès du char ou le suivant à cheval. Les uns portent le costume oriental, les autres sont vêtus à l'antique, et plusieurs d'entre eux tendent les pans de leur manteau ou de leur robe pour recevoir les pièces d'or qu'y laissent tomber les mains distraites de la Fortune. Enfin on aperçoit, dans un coin du tableau, une figure étendue sur un nuage. C'est Némésis, la divinité vengeresse dont ceux qui abusent des dons de Plutus doivent redouter les colères.

Les intentions littéraires ne sont pas moins écrites dans l'autre composition du peintre, le *Triomphe de la Pauvreté* Sur un chariot d'une solidité douteuse traîné par deux bœufs faméliques et par deux mules amaigries, une vieille femme est assise au milieu de bottes de paille. Le torse nu, les mamelles pendantes, elle symbolise l'incurable Misère. Auprès d'elle sont des figures dont

la signification resterait incertaine, si l'on ne remarquait dans le groupe une vaillante personne, *Industria*, chargée de toutes sortes d'instruments de travail. Ici, le char est conduit par l'Espérance. Tout autour s'entasse la cohue des ouvriers et des misérables. L'allégorie, véritablement mélancolique, semble être inspirée par cette pensée que le travail est la conséquence de la pauvreté et que tous deux marchent ordinairement de compagnie. Holbein, si nous comprenons bien son sentiment, avait ce jour-là un peu d'amertume dans l'âme.

Les descriptions qu'on vient de lire sont inspirées par les gravures anciennes ou modernes et par les dessins de Jan Bishop, conservés au British Museum. Ce sont là, nous l'avons dit, des autorités qu'il serait imprudent de prendre à la lettre ; elles ne donnent pas le caractère des œuvres ; elles indiquent seulement la disposition générale des lignes et le sens allégorique de l'invention. Un autre document, dont nous avons déjà parlé encore, peut être interrogé avec plus de confiance. Avant de peindre ses compositions aux murailles de la maison des marchands, Holbein avait, selon sa coutume, cherché à formuler sa pensée dans deux dessins. L'un de ces croquis nous a été conservé : il est au Louvre, dans cette « tribune » du second étage qu'on appelle la « salle des Boîtes ». C'est le *Triomphe de la Richesse*.

Ici, le procédé d'exécution appartient à une manière qui nous est connue. Holbein a combiné les linéaments tracés par la plume, avec les teintes de bistre, avec les rehauts de blanc. Si l'on rapproche ce dessin magistral de la gravure au trait publiée par Waagen, on constate quelques différences de détail. Le Plutus, assis sur son char, n'est point armé du trident de Neptune ; les noms de personnages ne sont pas les mêmes, du moins pour plusieurs d'entre eux, et la jeune figure féminine qui, dans l'estampe, s'appelle la Justice et tient la bride du cheval *Contractus*, reste anonyme dans le dessin original. De plus, cette figure, qui, dans les reproductions, montre son visage et rappelle, au dire de Walpole, les traits d'Anne Boleyn, a, dans le croquis du Louvre, la tête retournée, et ne nous laisse voir que la belle silhouette de son corps élégant. C'est là une variante curieuse. Les autres différences ne sont pas assez significatives pour être notées : ce qui importe, c'est que le dessin de Holbein présente la plus fière allure et que, pareils à des statues vivantes, les personnages se détachent avec un relief sculptural.

Que pouvons-nous dire encore ? Si instructifs que soient les éléments que nous avons sous les yeux, ils ne permettent pas, sans un effort de l'esprit, de se rendre compte du caractère véritable des peintures du Steelyard. Elles

étaient, on le sait, exécutées en détrempe, probablement dans une gamme un peu assourdie, et elles devaient donner au regard l'impression de grandes tapisseries aux nuances douces et passées. Mais l'imagination peut seule aujourd'hui nous montrer dans le demi-jour du rêve quel effet optique produisaient le *Triomphe de la Richesse*, le *Triomphe de la pauvreté*. Nous voyons bien par les dessins et par les estampes que la composition, aux figures fourmillantes et serrées les unes contre les autres, procédait des admirables enchevêtrements que Mantegna met en action dans ses Triomphes ; mais nous ne savons pas



LE TRIOMPHE DE LA RICHESSE

Dessin du Musée du Louvre

quels splendides spectacles ces peintures, d'une coloration austère et un peu mate, pouvaient faire vivre et s'agiter aux murailles de la maison de Thames street. La supposition la plus ingénieuse ne saurait ici remplacer l'œuvre absente.

La perte est irréparable ; elle supprime une des créations les plus originales du génie de Holbein. Le maître n'était pas seulement le portraitiste plein de confidences intimes et pénétrantes ; il était — on l'oublie trop — un inventeur habile aux grandes machines décoratives, au jeu difficile des combinaisons savantes et des groupes équilibrés. Pourquoi faut-il que l'injure du temps et la barbarie des hommes aient eu pour Holbein des cruautés particulières ? Les peintures de l'hôtel de ville de Bâle, celles de la maison

Herstenstein à Lucerne, celles du Steelyard à Londres, tout à péri. L'heure approchait où le puissant artiste allait travailler pour Henri VIII. On verra bientôt que les nobles œuvres exécutées à White-Hall n'ont pas eu une fortune meilleure. Un sort jaloux s'est attaché à restreindre la gloire de Holbein : lorsque nous disons qu'il paraît avoir possédé les hautes qualités du décorateur, nous ne pouvons guère appuyer notre sentiment que sur la plus fragile des autorités, la conjecture.





IX



ES occupations variées vinrent, pendant les premiers mois de l'année 1536, amuser les loisirs de Henri VIII. La mort de Catherine d'Aragon, annoncée au roi le 7 janvier, ne lui causa qu'un médiocre souci. Catherine, qui ne lui fut jamais très chère, était l'épouse divorcée et peu embarrassante dont il avait depuis longtemps cessé de s'inquiéter. Et cependant l'événement lui donna à réfléchir. Henri eut un moment de silence redoutable : il estima, dans sa royale sagesse, que l'aveuge hasard s'était mépris en frappant la reine oubliée. Pourquoi cette suppression inutile ? Ce n'était pas Catherine d'Aragon, mais Anne Boleyn qui devait mourir. Artiste habile à influencer le destin, il consacra les heures souriantes du printemps commencé à chercher les moyens de réparer cette erreur. Son imagination féconde lui suggéra un expédient souverain. Le 19 mai, Anne Boleyn fut décapitée.

Comment ce roi tragique employa la journée du lendemain, on le sait. Il avait de vagues tristesses, il jugea qu'un peu de consolation lui était due : il s'amusa à se marier.

Jane Seymour, qu'il épousa le 20 mai, et qui devait, elle aussi, disparaître si vite, fut vraisemblablement pour quelque chose dans le fait dont on a si longtemps cherché l'explication et la date : je veux parler de l'entrée de Holbein dans la maison du roi. Il est bien certain que Henri VIII avait déjà pu voir, chez Thomas More et ailleurs, des portraits de l'hôte de Chelsea ; il n'est pas impossible qu'il eût demandé le nom de l'auteur des décorations improvisées dans le quartier des marchands lors du couronnement d'Anne Boleyn ; peut-être savait-il que son fauconnier Cheseman s'était fait peindre par un homme habile ; il n'ignorait pas, sans doute, que son confident, Nicholas Carew [1], auquel il donna l'ordre de la Jarretière, et qu'il devait plus tard envoyer au supplice, avait posé, lui aussi, devant l'éminent portraitiste ; mais l'idée d'employer le pinceau de Holbein ne lui était nullement venue. John Browne, Andrew Wrigh et l'Italien Antonio Toto lui paraissaient devoir suffire.

Une occasion se présenta cependant qui mit sous les yeux de Henri VIII et entre ses mains une œuvre inspirée par Holbein, une œuvre d'orfèvrerie, infiniment plus belle que celles dont le roi avait jusqu'alors admiré la richesse. Jane Seymour ayant été mariée le 20 mai 1526 et étant morte le 24 octobre de l'année suivante, c'est pendant cette période que Holbein composa le dessin de la coupe splendide qui était célèbre en Angleterre sous le nom de *The Jane Seymour cup*. La valeur exceptionnelle de cette œuvre d'art nous autorise à en parler avec quelque détail.

La coupe, qui portait les initiales accolées de Jane Seymour et de Henri VIII, a eu le sort des objets précieux qu'on devrait conserver, parce qu'ils sont des créations de l'idéal, qu'on détruit parce qu'ils sont en or : elle a été fondue. Elle n'est plus connue aujourd'hui que par un dessin de la Bibliothèque Bodleienne, à Oxford. Nous avons eu jadis occasion de décrire la coupe de Jane Seymour, et nous reproduirons ce que nous en avons dit ailleurs. « Les premiers mots de la devise de Jane — *Bound to obey and serve* — se lisent deux fois sur ce vase, qui se compose de trois parties. Le couvercle se termine par un ornement léger formé

1. Sir Nicholas Carew fut *master of the horse* et lieutenant du roi à Calais. Il est cité en 1531 dans les comptes de Henri VIII, qui le fit décapiter le 3 mars 1539. On ignore à quelle époque Holbein peignit son portrait conservé aujourd'hui chez le duc de Buccleuch. Le musée de Bâle possède un charmant dessin aux crayons de couleur qui a servi à l'artiste pour l'exécution de la peinture. Nous reproduisons ce dessin dont il est superflu de signaler la précision et l'élégance.



SIR NICHOLAS CAREW

(Dessin du musée de Bâle)

de deux sirènes fantastiques et de deux petits Amours tenant un écusson couronné. La coupe, dont le profil est du goût le plus pur, est comme divisée en trois bandes horizontales portant, la première, un travail de niellure ou d'émail, la seconde, un médaillon avec un buste de femme, la troisième, un enroulement où, parmi les pierres en relief, les lettres H et I jouent rattachées par des lacs. Le pied, délicatement ornementé, se décore de dauphins posés en consoles renversées, je veux dire la tête en bas, et d'une base où des pierreries succèdent à une rangée de godrons. » L'invention, ici, est une merveille de luxe et d'élégance[1].

LA COUPE DE JANE SEYMOUR

(Dessin de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford.)

La coupe, exécutée par un orfèvre dont le nom n'est point indiqué, fut apportée au roi, et il est bien difficile de croire qu'un souverain qui se piquait d'un certain goût en matière d'art n'ait pas demandé de quelle habile main sortait ce beau modèle.

Henri VIII dut d'ailleurs voir le portrait de sir Richard Southwell, que Holbein peignit au mois de juillet 1536. Southwell, on le sait, ne devint un personnage que sous le règne d'Élisabeth (il mourut avec le titre de *master of ordnance*). En 1536, il n'avait encore que trente-trois ans; mais il s'était trouvé en relation avec Thomas More, et il fut membre du conseil privé. Il existe deux exemplaires du portrait de Southwell; ils peuvent être considérés l'un et l'autre comme tout à fait caractéristiques du talent de Holbein. Le premier, qui est le plus beau, est à Florence, au musée des Offices; le second est au Louvre. Dans chacune de ces peintures, la personnalité du modèle est accusée avec une admirable précision, et les mains, individuelles et vivantes, sont d'une délicatesse achevée.

1. *Notes sur l'orfèvrerie anglaise, Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 304. Il existe deux exemplaires du dessin de la coupe de Jane Seymour. L'un est à la bibliothèque Bodléienne : c'est celui que nous reproduisons. L'autre, exécuté à la plume et à l'encre, est au British Museum. Il provient de la collection Beckford.

Ce fut en 1537, après des retards qui ne s'expliquent pas, que Henri VII, ayant enfin entendu parler de Holbein, se décida à utiliser son pinceau. Le maître fut chargé de décorer un des appartements de White-Hall, la *privy chamber* du roi.

On manque de détails exacts sur cette peinture, qu'on sait avoir été très importante, et qui, aux regrets éternels des amis de l'art, a été détruite en 1698, par un incendie. Tout n'a pas péri cependant : il reste un fragment du carton original, précieuse relique conservée aujourd'hui chez le duc de Devonshire, à Hardwick-Hall. Ce carton est bien celui que Holbein avait sous les yeux au moment de la mise en œuvre, car on retrouve sur les contours la trace des piqûres, qui ont servi de points de repère pour marquer sur la muraille les linéaments de la composition. C'est une page robuste et fière : entre des pilastres décorés d'arabesques dans le goût de la Renaissance, et que couronne une frise au milieu de laquelle une sirène et un triton tiennent le chiffre enlacé de Jane et de Henri — comme dans la *Jane Seymour cup* — deux personnages d'un aspect solennel sont debout. Au fond se dresse la sévère figure de Henri VII, le père du roi. Il est vêtu à l'ancienne mode, avec le petit chaperon à la Louis XII et la longue robe fourrée d'hermine. Sur un plan plus rapproché du spectateur, Henri VIII apparaît, dans tout le luxe de son costume royal, portant un collier d'orfèvrerie, la dague suspendue à la ceinture, les doigts chargés de lourds anneaux, l'ordre de la Jarretière attaché au-dessous du genou gauche. Ainsi vêtu, large d'épaules, envahi par un embonpoint précoce, montrant ses fortes jambes, qu'il trouvait aussi bien faites que celles de François Ier, le roi est magnifique et terrible. Et si le dessin est si beau, que devait être la peinture !

Le dessin de la collection du duc de Devonshire n'est d'ailleurs qu'un fragment détaché d'un carton plus vaste. Il ne représente que la moitié de la composition de Holbein. La décoration de la *privy chamber* se complétait par deux autres figures, celles de Jane Seymour et celle d'Elizabeth d'York, femme de Henri VII. Cette affirmation n'est point le résultat d'une conjecture : elle s'appuie sur un document positif. Comme s'il avait prévu l'incendie futur, Charles II, qui ne fut pas toujours aussi bien avisé, eut la précaution de faire faire, en 1667, une copie réduite de la grande peinture de White-Hall. L'auteur de cette réduction, qu'on peut voir aujourd'hui à Hampton-Court, est le peintre hollandais Remy van Leemput. Il n'est pas certain que la copie soit tout à fait fidèle; elle reste précieuse cependant, puisqu'elle nous donne l'ensemble de l'œuvre détruite : c'est d'ailleurs au zèle avec lequel Van

Leemput a reproduit l'ancienne inscription qu'on sait que la composition originale était de 1537.

Holbein ne se contenta pas de peindre l'image de la reine aux murailles de l'appartement de White-Hall. Il fit, dans les dimensions ordinaires, et vraisemblablement pour le roi, un portrait de Jane Seymour. Il existe plusieurs exemplaires de ce portrait, les effigies des personnages de haute volée étant alors multipliées par des copistes, parfois très habiles, pour être distribuées en cadeaux. Le type authentique est, dit-on, conservé au musée de Vienne. La reine y paraît en buste, dans des proportions un peu au-dessous de la grandeur naturelle. Vêtue d'une robe de velours rouge, elle tient ses mains croisées, et elle porte au cou un beau collier de perles et de rubis. La peinture est des plus fines, Holbein ayant aimé à cette époque à modeler les chairs avec toutes les caresses de son pinceau.



HENRI VIII

[illegible]

La peinture de White-Hall et le portrait de Jane Seymour sont antérieurs à la mort de la reine (24 octobre 1537). Il semble qu'avant d'attacher définitivement Holbein à son service, Henri VIII ait voulu faire un essai et se rendre compte des mérites du peintre. Ce peintre était de ceux qu'il n'est pas facile de convaincre. Et en effet, c'est seulement le 25 mars 1538 que les comptes

royaux mentionnent pour la première fois le nom de Holbein. Le peintre reçoit sept livres dix shellings, montant d'un quartier de ses gages. Dès lors les payements trimestriels se suivent sur les registres avec une certaine régularité. Holbein voyait son rêve réalisé : il était de la maison.

Il paraît même que le maître fut jugé capable de remplir quelques missions délicates. Elles se rapportent, il est vrai, à l'exercice de son art et elles avaient pour cause les préoccupations d'un roi qui supportait malaisément le veuvage, bien qu'il en ait parfois hâté l'heure par des procédés expéditifs. Jane Seymour étant morte quelques jours après avoir mis au monde le prince qui devait être Édouard VI, Henri VIII voulait se remarier. Il ne lui aurait pas déplu de s'allier à la famille de Charles-Quint. Des négociations furent ouvertes avec l'empereur : le roi d'Angleterre aurait volontiers épousé sa nièce Christine, fille de Christiern, roi de Danemark, et veuve du dernier duc de Milan, François-Marie Sforza. Après la mort du duc, elle s'était retirée à Bruxelles près de Marie, régente des Pays-Bas. Elle n'était pas d'une beauté bien éclatante, mais en 1538 elle n'avait guère que dix-sept ans, et, comme le dit un document contemporain, elle paraissait *very gentle in countenance*. Le vêtement de deuil qu'elle portait à l'italienne ne nuisait pas à son air de jeunesse, et elle aurait été bien abandonnée du ciel si, venant de la Lombardie, elle n'en avait pas rapporté un peu de grâce.

Henri VIII ne connaissait pas la veuve de François Sforza. Il jugea prudent de s'informer ; il voulut qu'un portrait fidèle lui apprît si la duchesse Christine était digne de devenir reine d'Angleterre. C'est Holbein qui fut chargé de faire, le pinceau à la main, cette intéressante enquête.

Il partit pour le Brabant dans les premiers jours de mars 1538. Une lettre datée du 14 et adressée, par John Hutton, à Cromwell, lord du sceau privé, nous apprend que le peintre Haunce ou Hans — c'est Holbein lui-même — est arrivé à Bruxelles, qu'il a été introduit auprès de la duchesse et qu'en trois heures il a fait, d'après la jeune femme, un portrait d'une parfaite ressemblance. Les textes anciens nous laissent ignorer s'il s'agit d'un crayon ou d'une peinture. On sait, au surplus, que le pape Paul III étant intervenu dans les négociations pour les entraver, Henri VIII n'épousa point la veuve de Sforza. Il ne paraît pas, d'ailleurs, qu'elle ait jamais eu grand désir d'unir ses destinées à celles d'un roi qui professait sur le mariage des doctrines singulières et qui se montrait si habile à en abréger la durée. Christine n'eut pas l'imprudence de devenir reine : en 1541, elle se maria avec François, duc de Lorraine et de Bar.

Qu'est devenu le portrait exécuté par Holbein à Bruxelles ? on l'ignore. Mais il existe à Windsor une peinture qui est digne de lui, et qui représente la duchesse de Milan. Dans ce portrait, qui a été lithographié par Maguire, la jeune veuve est vue en buste, vêtue de deuil, tenant une paire de gants et portant sur la tête une sorte d'escoffion noir qui cache absolument les cheveux. Les mains, en pleine lumière, sont nues et ornées de belles bagues. Il n'est pas impossible que ce portrait soit celui que Holbein a, d'après le témoignage du résident anglais, peint en trois heures. Wornum semble dire que certains détails sont inachevés. L'artiste, de retour en Angleterre, a pu terminer son œuvre et la rendre digne d'être présentée au roi.

Un autre portrait de la duchesse de Milan qui, celui-là, paraît avoir été peint après coup, est à Arundel Castle. Ici, la princesse est en pied, debout, avec une longue robe garnie de fourrure. Comme dans l'exemplaire conservé à Windsor, les mains tiennent des gants, mais elles s'allongent plus élégamment. La coiffure est à peu près la même, et, sans être jolie, la figure reste sympathique. L'inscription, qui donne à la jeune femme le titre de duchesse de Lorraine, a été ajoutée après 1541[1].

Revenons à Holbein. Nous croyons que le peintre ne s'arrêta que quelques jours à Bruxelles. Henri VIII n'aimait pas à attendre. Le portrait de Christine ayant été peint le 14 mars 1538 ou le lendemain, Holbein dut repartir immédiatement, puisque les comptes royaux mentionnent le payement qui lui est fait le 25 mars.

Mais si, comme nous le pensons, Holbein est revenu tout de suite à Londres, il n'y resta pas longtemps. L'année 1538 fut pour lui une année de voyage. Au commencement de l'automne, on le voit tout à coup reparaître en Suisse. On a, en effet, retrouvé une lettre du mois du septembre, dans laquelle un Bâlois, Rudolph Gualter, écrit à Bullinger, qui habitait Zurich, que Holbein est venu d'Angleterre, qu'il se loue de l'heureuse situation qu'il occupe dans ce royaume, et qu'après un séjour de quelques semaines il est reparti : *Aliquot septimanis exactis rursum eo migratus est*. Ce fait est, d'ailleurs, confirmé par un autre document.

Dès qu'on sut que Holbein avait reparu en Suisse, les citoyens de Bâle, reprenant leur rêve interrompu, cherchèrent de nouveau les moyens de le retenir auprès d'eux, ou du moins de le reconquérir le plus tôt possible. Un acte

1. M. George Scharf a consacré aux deux portraits de la duchesse de Milan une dissertation des plus intéressantes (*Archæologia*, t. XL, 1863.)

important fut signé le 16 octobre 1538, par le bourgmestre, d'accord avec les membres du Conseil de la ville. Dans cette pièce, scellée du sceau municipal et qui, remise ou envoyée à Holbein, avait la valeur d'un contrat, il est dit en substance que, — le peintre ne pouvant s'affranchir brusquement des obligations qui le lient à Henri VIII, — un délai de deux ans lui est accordé pour obtenir un congé régulier et définitif. Pendant cette période, la femme de Holbein recevra quarante florins par an. Quant à l'artiste, sa pension annuelle sera de cinquante florins, et elle commencera à courir du jour de son arrivée à Bâle. D'autres avantages lui sont promis. Le bourgmestre stipule que Holbein jouira d'une liberté relative ; la ville ne prétend pas monopoliser son talent. Il lui sera loisible de travailler pour les rois, les princes, les seigneurs étrangers. Une autre permission lui est par avance accordée. Il pourra, s'il le désire, s'absenter jusqu'à trois fois par an et se rendre en France, en Angleterre, à Milan ou dans les Pays-Bas, pour y vendre les œuvres de son pinceau. On le voit, les membres du Conseil font toutes les concessions imaginables : il n'est pas une ligne, dans cet acte, qui ne témoigne d'une profonde admiration pour le talent de Holbein, de la ferme volonté de l'attirer à Bâle et de l'y retenir dès qu'il aura rempli ses engagements envers Henri VIII. C'était un beau songe, en effet, un idéal qui ne se réalisa pas.

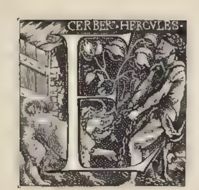
Dans les séduisantes invitations dont nous avons résumé l'esprit, il y a un détail qui n'a pas été assez remarqué, et qui pourtant donne à réfléchir. A propos des absences autorisées et des voyages permis, le bourgmestre de Bâle déclare que Holbein pourra se rendre à Milan. Cette clause inattendue correspond évidemment à un désir que le peintre avait manifesté. Dans ses conversations préliminaires avec les magistrats de Bâle, il avait sans doute laissé paraître une exigence ou fait l'aveu d'un rêve. Comment ne pas retrouver, dans cette permission exceptionnelle, l'écho des paroles qu'il a dû échanger avec la veuve de François Sforza, lorsqu'il peignit son portrait quelques mois auparavant ? Pourquoi ne lui aurait-elle pas parlé de Milan, cette petite princesse danoise qui, née au pays d'Hamlet, avait dû être émerveillée par les splendeurs de l'azur inconnu ? Pourquoi Holbein n'aurait-il pas eu, à ce moment de sa vie, comme une vision des élégances lombardes ? Sa manière de peindre s'était peu à peu modifiée : il avait singulièrement oublié Augsbourg et les rudesses gothiques : il cherchait, dans le modelé, toutes les suavités de la forme, toutes les caresses du pinceau. S'il a jamais rêvé de voir l'Italie, c'est alors surtout que ce secret désir a dû hanter sa pensée. Se réserver, dans un contrat, le droit d'aller à

Milan, c'est presque faire une profession de foi. Holbein croyait-il avoir quelque chose à apprendre dans cette Lombardie, qu'il devinait par une sorte d'intuition ? Peut-être. Léonard de Vinci était mort ; mais quelques-uns de ses élèves travaillaient toujours à Milan ; ses œuvres y étaient éclatantes et nombreuses, et — Holbein ne se trompait pas — l'âme du grand maître de la grâce habitait encore la ville enchantée.





X



EN dépit de certaines affirmations aventureuses, on doit croire que Holbein ne vit jamais l'Italie. On n'a du moins trouvé aucune trace authentique de ce voyage dont les anciens écrivains ont parlé très vaguement, un peu au hasard, et par ce qu'ils avaient cru reconnaître dans le génie décoratif de l'artiste, dans la perfection de son modelé, des qualités plus ou moins italiennes. Holbein, qui était à Bâle pendant l'automne de 1538, revint en Angleterre avant les derniers jours de l'année. La date de ce retour est précisée par des textes formels.

Les comptes royaux pour le mois de décembre 1538 nous apprennent que Holbein ne toucha pas le quartier de ses gages échu à la Noël, parce qu'il en avait reçu le montant par avance ; mais ils nous disent aussi qu'une indemnité de dix livres lui fut allouée en raison d'un voyage antérieur. L'article relatif à ce payement est bien curieux, et il faut le reproduire textuellement : « *Item*,

payde to Hans Holbyn, one of the Kingis paynters, by the Kinge commaundement certefyed by my Lorde pryviseales lettre, X li. far his costis and chargis at this tyme sent aboute certeyn his Gracis affares into the parties of High Burgony by way of his Graces rewarde. » Qu'on ne se laisse pas tromper par l'étrangeté des formes employées. Les scribes de Henri VIII parlent comme on parlait au temps de Charles le Téméraire : la haute Bourgogne, où Holbein, a été envoyé, c'est le Brabant, c'est la Flandre, et le voyage qui lui doit cette rémunération un peu tardive, c'est celui qu'il a fait au printemps, lorsqu'il est allé peindre à Bruxelles le portrait de la duchesse de Milan.

Il semble d'ailleurs que Henri VIII était satisfait de son peintre et que l'artiste avait pour le roi les attentions accoutumées. Au renouvellement de l'année, les familiers de la cour et même les serviteurs de la maison royale avaient pour habitude d'offrir des cadeaux à Henri VIII, qui les acceptait avec bonne grâce. Holbein se conforma à l'usage. Aux étrennes de 1539 — le jour de Noël, vraisemblablement — il fit présenter au roi un portrait de son fils, le jeune prince Édouard qui, étant né le 12 octobre 1537, n'avait encore qu'un an et quelques mois. Henri VIII se comporta en gentleman : il envoya à son peintre un présent choisi avec soin, une véritable œuvre d'art. C'était une coupe ou plutôt une aiguière d'or qui pesait plus de dix onces et qui avait été élaborée par Cornelys, l'orfèvre du roi et de Marie Tudor. Ce cadeau avait du prix, surtout pour un maître dont le talent s'est appliqué tant de fois et d'une façon si heureuse aux élégantes compositions de l'orfèvrerie.

Ce grand art, dont Holbein avait entendu parler, dès son enfance, par ses voisins et ses camarades d'Augsbourg, il ne l'avait pas complètement perdu de vue pendant ses divers séjours à Bâle. George Schweizer, Hans de Zurich, dont il fit le portrait[1], n'étaient peut-être pas des patriciens sans mérite. Mais, pour produire des chefs-d'œuvre, l'orfèvrerie a besoin d'une clientèle opulente, et l'Angleterre était autrement riche que la Suisse. A Londres, sous l'influence d'une cour à laquelle aucun luxe n'était étranger, Holbein fut conduit à se mêler d'une manière active au somptueux travail des métaux précieux. Nous avons plus d'une preuve de l'intérêt qu'il porta toujours à l'art de l'orfèvre et du joaillier, Holbein avait eu un fils d'Elsbeth Schmidt. Lorsque ce fils, qui s'appelait Philipp et qui avait passé son enfance à Bâle, commença à devenir grandelet,

1. Ce dernier portrait, qui, au XVII[e] siècle, appartenait au comte d'Arundel, ne nous est connu que par une gravure de Wenceslas Hollar. L'estampe porte l'inscription suivante : *Hans von Zürch, goltschmidt. Hans Holbein*, 1532.

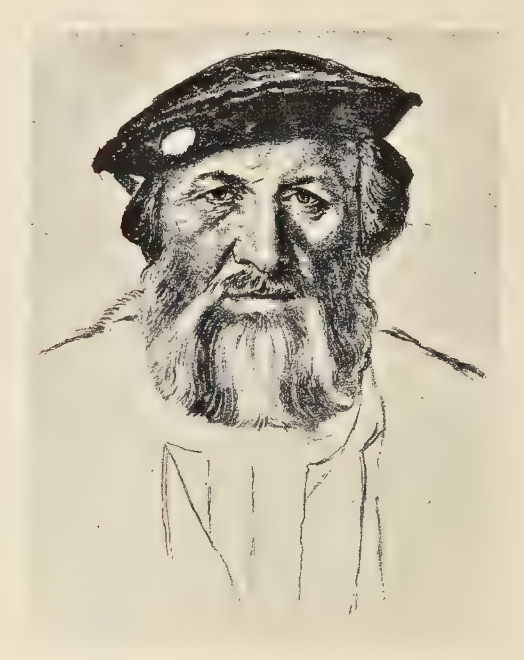
l'artiste comprit que le temps était venu de lui faire apprendre un métier. Il n'essaya pas de l'enrégimenter parmi les peintres, les chances de succès lui paraissant peut-être incertaines et les aptitudes de l'enfant étant sans doute dirigées d'un autre côté. Il résolut alors d'en faire un orfèvre, et il le plaça chez un maître de Paris, Jacques David. Nous avons le regret de ne pas retrouver cet orfèvre parisien dans la liste des gardes de la corporation. Il ne fut pas de l'état-major de la maîtrise, ce qui ne veut pas dire qu'il ignorât les choses de son art. Incapable, il n'eut pas été choisi par Holbein. Le jeune Philipp paraît avoir fait chez Jacques David l'apprentissage réglementaire, et, d'après un document publié par His Heusler, il semble que son entrée à l'atelier se rapporte à peu près à 1538. S'il en était ainsi, on pourrait conjecturer que, lorsqu'il quitta Bâle, à la fin de cette année, pour retourner à Londres, Holbein a emmené son fils avec lui, qu'il s'est arrêté à Paris et qu'il l'a confié alors aux soins de l'orfèvre Jacques David. Wornum ajoute que Philipp Holbein devint dans son art un maître habile. Nous n'y contredisons point, mais nous n'avons aucun moyen de le savoir, aucun motif pour l'affirmer.

Un détail reste inexpliqué. On ne comprend pas trop pourquoi Holbein, voulant faire de son fils un orfèvre, le mit en apprentissage chez un artiste de Paris. Venant d'un juge dont le goût était si sûr, la résolution est flatteuse pour la corporation des orfèvres parisiens, mais elle est imprévue, car Holbein avait à Londres, auprès de lui, des maîtres dont l'habileté dans le travail de l'or et de l'argent n'est pas contestable. Il était certes expert dans son art, celui qui, en 1536 ou 1537, avait si délicatement ciselé la coupe de Jane Seymour. Cette période de la vie de Holbein correspond d'ailleurs à la saison brillante où travaillaient Jean d'Anvers, — celui que les documents anglais appellent John of Anwarpe, — Cornelys, le fournisseur du roi, et les joailliers de Marie Tudor, Fraunces, Orton, Mabell, Busshe, John Haryson et d'autres encore, dont les comptes nous ont appris les noms trop oubliés. C'était aussi le temps de Hubert Morrett, qui fut joaillier de Henri VIII[1]. Holbein a fait deux fois son portrait. On retrouve, au musée de Dresde, le crayon original, avec une légère indication des couleurs, et la peinture où revivent dans leur sérénité sévère, les traits de ce patriarche à la barbe blanchie, qui a des allures de gentilhomme.

1. Dans tous les livres, et même dans le catalogue du musée de Dresde (1862), le joaillier Morrett est appelé Thomas. Cette erreur provient de ce qu'on a longtemps voulu voir dans son portrait celui de Thomas More. Nous n'hésitons pas à corriger le prénom. Le personnage est certainement le *jeweller* Hubert Morett ou Moret à qui Henri VIII fait payer 242 couronnes en janvier 1532 pour l'acquisition de divers joyaux (*The privy purse expences of King Henry the Eighth.* Londres, 1827, p. 185).

Nous n'avons pas à louer ce fier portrait de Morrett. C'est, de l'aveu de tous, un des chefs-d'œuvre du maître.

Holbein connaissait la plupart des orfèvres employés par Henri VIII. Jean d'Anvers était son ami et fut même son exécuteur testamentaire. Ce sont ces



HUBERT MORRETT

Dessin du musée de Dresde

habiles ouvriers, savants dans la fonte du métal, dans le repoussé, dans la ciselure, qui ont exécuté les modèles qu'il inventait avec une imagination toujours rajeunie et toujours charmante.

Nous avons parlé ailleurs du rôle considérable qu'a joué Holbein dans les progrès de l'orfèvrerie en Angleterre. Bien qu'il soit peu décent de se réimprimer, nous reproduisons, avec quelques indications nouvelles, ce que nous






1529

avons dit autrefois dans un travail spécial, dont le lecteur ne se souvient pas[1].

Wenceslas Hollar a gravé, d'après les dessins de Holbein, quatre coupes, quatre aiguières de diverses formes, un vase monté sur un socle et les deux parties les plus importantes d'un hanap, c'est-à-dire le couvercle et le pied. D'après l'inscription figurée sur l'estampe, *H. Holbein olim delineavit pro Henrico 8, rege Angliæ*, il était de tradition, au temps de Hollar, que cette maîtresse pièce avait été composée pour le roi. Alors même qu'on ne les jugerait que dans la traduction du graveur de Prague, les dessins de Holbein sont superbes. Le XV[e] siècle, si surchargé d'ornements et de fioritures, la lourde orfèvrerie d'Augsbourg, n'ont laissé aucune trace dans ces capricieuses inventions du nouveau style. C'est plutôt à l'art italien qu'elles feraient penser. L'intérêt de la forme dérive ici de la simplicité : l'élégance est dans le profil, dans le rythme des courbes qui se déroulent sans complications ambitieuses. Nous donnons le dessin d'une des coupes que Wenceslas Hollar a gravées. Le système de l'ornementation a pour motif principal un travail d'incrustation ou de niellure se détachant en noir sur le fond clair du métal. Holbein a beaucoup aimé ce genre de décoration. Nous le retrouvons notamment dans le portrait de Hubert Morrett, au musée de Dresde. Le personnage tient de ses mains pendantes une courte dague dont le fourreau est ouvragé et comme damasquiné de noir et de blanc.



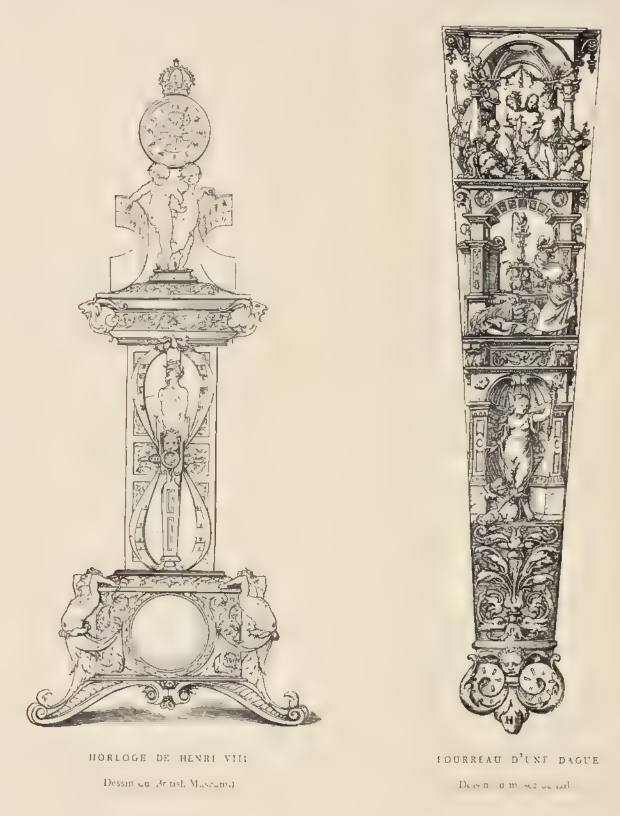
UNE COUPE DE HOLBEIN

D'après la gravure de Wenceslas Hollar.

Holbein n'a pas dessiné seulement pour le roi des coupes, des aiguières, des hanaps. Il a donné le modèle d'une horloge monumentale qui fut exécutée après sa mort et offerte à Henri VIII par un de ses chambellans. Mariette est curieux à entendre sur ce point, et il faut l'écouter, sauf à corriger son récit.

1. *Notes sur l'Orfèvrerie anglaise*; *Gazette des Beaux-Arts*; 2[e] période, tome XVI, page 302.

« Je possède, écrit-il, un fort beau dessin d'une horloge qui, suivant une inscription latine qu'on y lit, a été faite pour être présentée à Henri VIII, le premier jour de l'an 1545, par Antoine Deny, son chambellan. Le trait en est à la plume, et d'une netteté qui feroit soupçonner, au premier aspect, qu'il a



HORLOGE DE HENRI VIII
(Dessin du British Museum.)

FOURREAU D'UNE DAGUE
(Dessin du musée de Bâle.)

été gravé : les ombres sont données avec un lavis d'encre de la Chine. C'est ainsi que sont exécutés tous les dessins de Holbein qui me sont passés par les mains, et voici une copie fidèle de l'inscription : *Strena facta pro Anthony Deny camerario Regis quod initio novi anno 1545 Regi dedit.* » La date indiquée se rapporte, on le devine, non à l'exécution du dessin, mais au cadeau fait par

Anthony Denny. Entre le jour où Holbein a crayonné cette composition élégante et celui où l'horloge a pu être offerte au roi, il s'est nécessairement écoulé un certain délai. Le dessin de la collection de Mariette est celui qui, après avoir appartenu à Horace Walpole, est conservé au British Museum. Les deux enfants groupés qui forment le couronnement de l'horloge sont d'un goût admirable et dans un sentiment presque italien.

Mariette avait aussi « un joli petit morceau », provenant de la collection de Jabach, et représentant « un bracelet avec le symbole de l'amour conjugal ». Nous ignorons ce que cette fine composition est devenue.

Ajoutons, pour ne rien omettre, que l'architecte Inigo Jones possédait aussi un recueil de dessins de Holbein. La variété et l'abondance de ces croquis ne permettent pas de douter que le peintre n'ait, dans de fréquentes occasions, donné des modèles aux ouvriers des grandes industries d'art. Ce recueil comprenait des ceintures, des salières, des manches de couteau, des fourchettes, des agrafes, des armes et des fourreaux d'épée[1]. Le hasard a dispersé les précieuses feuilles de cet album; mais on en retrouve çà et là les débris, et ils suffisent, par leur mâle beauté, à prouver que Holbein a dû exercer la plus heureuse influence sur tous les arts qui mettaient en jeu les richesses du métal ouvré.

Pendant qu'il fournissait ainsi des modèles aux armuriers, aux joailliers, aux orfèvres, Holbein remplissait auprès du roi son office ordinaire. Les registres du trésorier constatent qu'il touchait régulièrement ses gages, et ils disent aussi que lorsque Antonio Toto et Bartolommeo Penni recevaient les termes échus de leurs émoluments, Holbein se faisait volontiers payer d'avance. Ce détail de comptabilité donne à penser que le budget du vaillant artiste n'était pas toujours en parfait équilibre.

Le talent de Holbein eut bientôt une nouvelle occasion de s'exercer. En 1539, Henri VIII n'avait encore eu que trois femmes : le catalogue ne pouvait rester incomplet à ce point. Le projet de mariage avec la duchesse de Milan n'ayant pas réussi, les négociations furent entamées d'un autre côté. Au mois de juillet, Holbein reçut l'ordre de se rendre en Allemagne, et il dut partir tout de suite, car nous savons, par un document dont nous donnerons tout à l'heure un extrait, que, dès les premiers jours du mois suivant, il avait déjà accompli sa mission. Cette fois encore, il s'agissait d'un portrait de femme. Henri VIII, qui avait une grande habitude du mariage, ne voulait pas s'engager au hasard. Holbein devait peindre d'après nature l'effigie authentique

1. Allam Cunningham, *Lives of eminent painters*, I, page 32.

d'Anne, fille du duc de Clèves. Il y réussit merveilleusement. Dans une lettre écrite du château de Duren à la date du 11 août, le résident anglais, Nicholas Wotton, nous fait savoir que Holbein vient d'achever le portrait de la jeune fille. « *Your Graces servante Hanze Albein* — dit-il — *hath taken th' effigies of my Ladye Anne and the Ladye, Amelye, and hath expressyd theyr imaiges verye lyvelye.* » Ainsi Holbein, dont le nom apparaît ici sous une forme si singulièrement défigurée, n'avait pas seulement fait le portrait d'Anne de Clèves : en homme prudent, il avait profité de l'occasion pour peindre aussi celui de sa sœur Amélie. Ce dernier portrait était-il un crayon ou une peinture ? On l'ignore. Dans tous les cas, l'œuvre ne se retrouve pas, à moins que l'image d'Amélie ne soit quelque part cataloguée sous le nom d'Anne. Les deux sœurs se ressemblaient, et une confusion a pu se faire. Quant au portrait d'Anne de Clèves, il a été conservé, et, selon toutes les vraisemblances, c'est le Louvre qui le possède et qui l'expose, en belle lumière, parmi les trésors du salon carré.

On ne sait pas bien ce que Henri VIII a pu dire de l'œuvre de Holbein, mais on sait assez exactement quelle fut son attitude vis-à-vis d'Anne de Clèves. Les négociations ayant suivi leur cours, la fille du duc arriva en Angleterre le 27 décembre 1539. Elle venait avec la sérénité d'une ignorante, et parfaitement persuadée qu'il est doux de monter sur un trône. Le mariage fut célébré le 6 janvier 1540, mais il ne fut jamais consommé. Au moment psychologique, Henri VIII hésita. La naïve allemande s'imaginait qu'elle plairait au roi : elle lui parut, à tort ou a raison souverainement désagréable. Six mois après, le mariage ayant été déclaré non avenu, elle reçut, avec la promesse d'une rente annuelle de trois mille livres, l'ordre de quitter la cour. Anne de Clèves se résigna. La semaine suivante, Henri VIII épousait Catherine Howard. Anne, désormais oubliée, mourut à Chelsea, en 1557. Elle avait été autorisée à demeurer en Angleterre, et eut l'ennui d'entendre parler presque tous les jours des aventures amoureuses de son capricieux mari. Elle eut du moins cette consolation de n'avoir pas été décapitée. Déplaire, c'était le salut.

Le portrait de la reine si prestement répudiée, celui-là même que Holbein peignit en Allemagne, est, selon toutes les apparences, celui qu'on admire au Louvre. C'est une peinture sur parchemin ou sur vélin qu'on a, plus tard, collé sur une toile. On peut supposer qu'après avoir peint la tête en présence du modèle, Holbein est revenu à Londres et qu'il a complété son œuvre, chez lui, avec une patience attentive, car les détails du costume révèlent un travail

amoureux de l'exactitude. Rien de plus délicat d'ailleurs et de plus charmant. La quatrième femme de Henri VIII est vue de face, les mains jointes, dans une attitude simple, symétrique et doucement inexpressive. Elle est magnifiquement vêtue d'une robe de velours d'un rouge rompu, garnie de passements d'or. A son cou s'enroule un collier qui est une merveille de joaillerie ; ses doigts sont chargés de bagues ; enfin elle a sur la tête une coiffure taillée dans une étoffe d'or et enrichie de pierreries et de perles. Parée comme une idole orientale, droite, immobile, presque sans pensée, elle montre un visage qui est presque sans ombre. Ce portrait clair laisse tout voir, il dit tout, même qu'Anne de Clèves n'était pas précisément belle et qu'elle ne devait point avoir dans l'esprit une flamme bien pétillante. Henri VIII ne la jugea pas autrement. Pourquoi la hache du bourreau, lorsque la répudiation pouvait suffire? Ame allemande dans un corps sans grâce, Anne de Clèves fut traitée comme une femme médiocre. Il semble que Holbein l'a bien comprise, et il est sûr que ce portrait est un chef-d'œuvre. Sans doute il faut, pour l'apprécier à sa valeur, l'étudier longtemps ; il faut s'associer à la pensée du peintre, à son parti pris, à cette suppression systématique des vigueurs. Les influences plus ou moins saines que les maîtres de la décadence ont exercées sur notre manière de juger nous empêchent de goûter, comme il le faudrait, ces carnations blanchissantes, où les demi-teintes elles-mêmes sont des clartés. Mais si quelqu'un a tort, ce n'est pas Holbein. Il reprenait, peut-être à son insu, la tradition vénérable de certains peintres du XV[e] siècle. Dans des portraits adorables et d'une signification profonde, Piero della Francesca, par exemple, avait, lui aussi, supprimé les ombres. Holbein, qui ne connaissait point ses œuvres, a obéi au même principe. L'imitation a été involontaire, et là où la critique croirait voir une réminiscence italienne, elle ne doit admirer que la rencontre fortuite de deux sincérités.

Avec le portrait d'Anne de Clèves, nous touchons à la dernière manière de Holbein, à une manière de plus en plus caressée et fondue. Chose touchante et qui n'a pas été suffisamment remarquée ! Dans l'évolution de son talent, Holbein a suivi la même marche que Léonard de Vinci. Le caractère de ses premières œuvres est bien connu de ceux qui ont étudié le maître au musée de Bâle. Sa peinture, relativement sèche au début — j'exagère pour être compris — est devenue de plus en plus moelleuse, suave, adoucie. C'est la loi du temps, c'est la fatalité charmante à laquelle obéissent les grands maîtres du XVI[e] siècle. On commence par le portrait de Lucrezia Crivelli, on finit par la Joconde.

Les angles s'émoussent, les duretés s'attendrissent, les sécheresses se fondent en suavités, et, pour ces maîtres laborieux et forts, l'art semble n'être qu'un voyage à la recherche de la douceur. Holbein a changé comme Léonard. Nous voudrions, sans sortir du Louvre, montrer à ceux qui nous lisent un admirable exemple de cette transformation qu'il était facile de prévoir, mais qui n'en reste pas moins heureuse.

Il existe au musée un portrait de vieillard qui a longtemps passé pour être celui de Thomas More, et qui figure même encore au catalogue avec cette désignation inexacte. Le personnage représenté n'est nullement le chancelier de Henri VIII. On l'a déjà dit : les traits du chancelier sont connus par un type authentique, et nous savons aussi quel était son âge lorsque le roi le fit décapiter. L'inconnu dont Holbein nous présente la sérieuse image a subi tous les assauts d'une longue vie. Ses yeux flétris, sa bouche édentée, sa lèvre pendante, nous disent que c'est un vieillard promis à la plus prochaine récolte de la mort. Lui donner soixante-dix ans, c'est presque le rajeunir. Il faut donc débaptiser le personnage. Mais il perdra son nom sans perdre sa beauté. Ce portrait du Louvre est un de ceux qui caractérisent le mieux la dernière manière de Holbein. C'est toujours le même respect pour l'accent particulier, l'intimité de la physionomie, mais, bien que le modèle résume en lui les débilités et les laideurs de la décrépitude, la peinture a une onctuosité qui ressemble à du charme. Ici les détails du modelé, la vitalité des carnations palpitantes sont poussées au dernier degré de la délicatesse. Pour mesurer le chemin parcouru, il faudrait placer le faux portrait de Thomas More à côté de ceux de Warham et de Nicolas Kratzer.

Nous daterons aussi des dernières années, et presque des dernières heures, le petit cadre dans lequel Holbein s'est représenté lui-même et qui, au musée des Offices, n'est pas une des moindres curiosités des salles où sont réunis les portraits « autographes » des peintres et des sculpteurs. Vos souvenirs florentins vous rappelleront qu'il ne s'agit point d'une peinture à l'huile, mais d'une sorte d'aquarelle un peu décolorée. Elle semble avoir souffert ; elle garde cependant un intérêt considérable. On lit dans le fond l'inscription suivante : IOANNES HOLPENIUS BASILENSIS SVI IPSIVS EFFICIATOR Æ XLV. Pas de millésime. On comprend ici l'embarras du biographe ami des dates. Si, comme l'affirme M. Woltmann, Holbein est né en 1497, si l'inscription n'a pas été altérée, ce portrait est de 1542, peut-être même de 1543, et, dans ce cas, c'est l'œuvre suprême et comme le testament d'un artiste qui va mourir. Le mot *Basilensis* est curieux. Holbein avait-il oublié qu'il était d'Augsbourg ? ne voulait-il,

ce jour-là, se souvenir que de sa patrie d'adoption et des droits de bourgeoisie que la ville de Bâle lui avait conférés? Cette inscription, dont nous ne garantissons pas l'authenticité, a d'ailleurs contribué beaucoup à persuader aux écrivains du XVIIe siècle que Holbein était Bâlois. L'œuvre, au surplus, est bien digne de lui. La tête s'enlève avec un étonnant relief sur un fond jaunâtre, et la physionomie, depuis longtemps déshabituée du sourire, donne l'idée d'une âpre volonté au service d'une âme simple.

Pour les années dont il nous reste à parler, les œuvres se font plus rares. Holbein était alors dans la force de l'âge. Fut-il prematurément vaincu par la maladie? des affaires d'argent ou de ménage vinrent-elles le détourner de son labeur quotidien? Ce sont là des questions qui restent obscures. Nous savons seulement qu'aux derniers mois de 1540, il eut à s'occuper d'une façon plus ou moins active des intérêts de sa famille et de sa fortune. Il fut appelé à jouer un rôle nouveau pour lui, celui d'héritier. Le 6 septembre, son oncle Sigismond, qui habitait Berne, faisait son testament. Le digne homme laissait son avoir à son neveu et à ses nièces. Il dut mourir peu après. Un voyage en Suisse eût peut-être été nécessaire; mais, retenu par son service à la cour, Holbein ne se dérangea pas. Il avait à Bâle un fondé de pouvoirs à qui les questions d'argent étaient familières. Elsbeth Schmidt partit pour Berne, et, le 18 novembre, elle prit possession de l'hérédité.

Holbein demeurait alors à Londres dans la paroisse de Saint-Andrew-Undershaft. Il n'est guère douteux en effet que notre peintre ne soit le « Hans Holbene », qui, d'après un rôle de contributions dressé le 24 octobre 1541, est indiqué comme soumis à une taxe de trois livres; son nom figure parmi ceux des étrangers qui habitaient la paroisse. Ce détail n'est pas indifférent : c'est en raison de cette indication de domicile que la date de la mort de Holbein a pu être précisée.

Nous ne connaissons guère qu'un portrait de 1541. C'est celui qui, après avoir fait partie de la collection de M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, est aujourd'hui au musée de Berlin. Le nom du personnage n'est pas indiqué, mais le caractère de ses traits et plus encore la coloration de son visage disent assez que le modèle qui a posé devant Holbein était un Anglais. Portant sur la tête un chaperon noir, il s'enveloppe dans un large surtout dont les manches sont de satin, dont les revers sont comme moirés et il tient ses gants à la main. Le fond est bleu. Le dessin du nez et des yeux est d'une précision admirable et la barbe est d'une étonnante souplesse.

Nous ne savons trop à quelle catégorie sociale appartenait ce sérieux jeune homme de 1541, et nous ignorons également quel pouvait être ce personnage dont nous trouvons le portrait parmi les dessins du musée de Bâle et qui porte avec tant de bonhomie un chapeau d'une dimension insolide. Son costume n'est point celui d'un grand seigneur, et ici nous avons probablement affaire à un artiste.



UN JEUNE HOMME

(Musée de Berlin.)

Holbein était resté lié avec les marchands du Steelyard, mais depuis que le trésorier du roi l'avait, pour parler comme Marot, « couché sur son estat », il avait vu grandir le cercle de ses relations et il était même fort connu dans Londres. Les poètes savaient son nom. Nous avons déjà dit que John Leland l'honora en 1542 de quelques vers latins à propos de son portrait de sir Thomas Wyatt. Le compliment d'un bel esprit ne fut pas le seul événement de l'année : cette période fut marquée par quelques travaux et, bien



L'HOMME AU GRAND CHAPEAU

(Dessin du musée de Bâle.)

que les informations historiques soient assez rares, les œuvres suffisent pour montrer que Holbein ne demeurait pas inactif.

Un portrait conservé au musée de la Haye prouve que l'année 1542 ne fut point aussi stérile qu'on serait tenté de le supposer. Nous avons déjà rencontré dans cette collection l'image de Robert Cheseman, le fauconnier de Henri VIII. Une seconde visite au musée nous met en présence d'un autre fauconnier, ou, du moins, d'un personnage qui, lui aussi, tient un tiercelet sur le poing. Cette fois, il s'agit d'un jeune homme de vingt-huit ans, d'un chasseur à la physionomie énergique. Il est représenté en buste, presque de face, les cheveux coupés très court, la barbe et les moustaches rousses. Sur son poignet blanc est un faucon noir et blanc : un grelot doré est suspendu à l'une des serres de l'oiseau. La tête de ce fauconnier, qui était peut-être un gentleman, a beaucoup d'accent et de caractère. Par une rencontre qui montre bien que nos pères n'avaient pas le culte de l'exactitude, ce portrait de 1542 a longtemps été désigné comme celui de Thomas More, qui, décapité depuis sept ans, serait sorti de la tombe pour se faire peindre par Holbein. En 1858, au moment où Burger publiait le premier volume de ses *Musées de Hollande*, cette indication follement arbitraire était encore acceptée. Le critique français poussa à ce propos un cri de surprise qui paraît avoir été entendu. Ce beau portrait présente une autre singularité : il n'a pas toujours été attribué à Holbein. L'amateur anglais à qui il a appartenu, avant d'entrer dans la collection du roi des Pays-Bas, n'y voyait qu'une œuvre dans la manière du maître : *the manner of Holbein*, dit une inscription figurée au revers du panneau. Depuis lors, l'accord s'est établi sur l'authenticité de ce portrait. « La peinture est de première qualité », écrit Burger.

A côté de ce *Fauconnier*, qui porte une date irrécusable, nous devons, pour ne rien omettre, mentionner quelques dessins qui appartiennent à la dernière manière de Holbein et qui, reproduisant des types britanniques, se rattachent à la fin de sa vie. L'ancienne collection de M. Suermondt, devenue aujourd'hui la propriété du musée de Berlin, nous a montré jadis une tête d'homme à grande barbe, personnage haut en couleur, marqué du sceau d'une vitalité puissante. Nous reproduisons ce dessin, où la gouache se mêle à l'aquarelle et qui est véritablement superbe. Le musée de Bâle possède aussi quelques œuvres de cette époque : nous donnons à titre d'exemple le portrait d'une dame de la cour de Henri VIII. Elle porte l'étrange coiffure qui dessinait sur la tête des femmes les deux rampants d'un fronton. C'est une sorte de pastel d'une exé-



LE FAUCONNIER

(Musée de la Haye)

bution très libre et presque lâchée, si l'on se rappelle la sincérité patiente qui guidait, aux heures de la jeunesse, le scrupuleux crayon de Holbein.

Malgré l'absence de documents écrits, il semble que, vers 1542, le maître était occupé d'un grand travail. Les anciens biographes lui attribuent, du moins, le tableau que la compagnie des barbiers possèdent encore et qui représente Henri VIII accordant une charte aux membres de la corporation. Van Mander,



PORTRAIT D'UN ANGLAIS

(Dessin du musée de Berlin)

qui, le premier, a parlé de cette peinture, paraît croire que Holbein n'eut pas le temps de l'achever. Quant à la date que nous assignons à l'œuvre, elle doit être bien près de la vérité, si l'on songe que c'est en 1541 qu'après avoir été longtemps séparées, les deux corporations des barbiers et des chirurgiens furent réunies en une seule et formèrent la guilde des *Barber-Surgeons*. La scène reproduite par le peintre montre en effet le roi remettant au doyen de la compagnie l'acte qui confirme et renouvelle ses anciens privilèges. Henri VIII



HENRI VIII ACCORDANT UNE CHARTE A L



…RPORATION DES BARBIERS DE LONDRES

est assis, couronne en tête : devant lui est Vicary, *the master of the guild*, qui reçoit la charte royale ; les autres personnages, parmi lesquels on reconnaît Butts et Chamber, sont groupés autour de lui. L'inscription qui fait allusion à la peste de Londres a vraisemblablement été ajoutée après 1543.

Cette peinture était fort célèbre au XVIIe siècle. Baldinucci ne l'a jamais vue ; mais il en savait tout l'intérêt et il parle avec complaisance du tableau de la compagnie *de' Cerusici*. Il remarque que le Henri VIII est de proportion plus grande que nature, et il ajoute que la composition commencée par Holbein aurait été terminée par un autre artiste. *Evero*, dit-il, *che fu opinione che questo quadro, alla morte dell' Hoolbeen rimaso imperfetto, fosse stato finito da altro pittore, ma però della stessa maniera appunto*. C'est du reste un sentiment que l'on trouve consigné partout. Wornum fait observer que l'exécution des têtes est fort inégale, soit que certains portraits aient été cruellement retouchés, soit qu'ils n'aient jamais été peints par Holbein. Le critique anglais est frappé aussi de cette singularité que tous les personnages ne sont pas à la même échelle, et, en présence de ce gigantesque Henri VIII en compagnie des petits *barbers-surgeons*, il va jusqu'à dire que la composition a, dans son principe, quelque chose d'un peu égyptien.

N'insistons pas sur cette peinture, dont la pureté est visiblement compliquée d'éléments étrangers aux méthodes de Holbein : lorsqu'un tableau reste inachevé dans l'atelier d'un mourant, il ne manque jamais d'artistes secondaires qui se chargent de compléter sa pensée et qui, au besoin, la dénaturent. Ce n'est pas dans ces œuvres suspectes qne le talent d'un maître doit être étudié.

Les documents officiels ne nous fournissent aucune indication sur la vie ou sur les travaux de Holbein pendant les neuf premiers mois de l'année 1543. Le 7 octobre, il reparaît tout à coup sur la scène. L'artiste est inquiet, il est déjà malade peut-être ; il dicte son testament.

Les circonstances justifiaient cette précaution. On sait que, pendant l'été de 1543, une sorte de peste, ou du moins une maladie redoutable, attrista une partie de l'Angleterre et sévit cruellement à Londres. *A great death of pestilence was at London*, dit Stowe. Holbein avait vu mourir quelques voisins. Il fit appeler quatre témoins et il formula ses volontés dernières dans un acte qui, en raison de son importance exceptionnelle, doit être reproduit dans sa forme originale.

In the name of God the Father, Sonne and Holy Gohooste, I, John Holbeine, servaunte to the Kynges Magestye, make this my Testamente and last Will, to wyt, that all my goodes shalbe sold and also my horse, and I will

that my debtes be payd, to wete, fyrst to Mr. Anthouy, the Kynges servaunte, of Grenwiche, ye of summe of ten poundes thurtene shyllynges and sewyne pence sterlinge. And more over I will that he shalbe contented for all other thynges betwene hym and me. Item, I do owe unto Mr. John of Anwarpe, goldsmythe, sexe poundes sterling, which I will also shalbe payd unto him with the fyrste. Item, I bequeythe for the kynpyng[1] *of my two Chylder wich be at nurse, for every monethe sewyn shyllynges and sexe pence sterlynge. In wytnes, I have sealed and sealed this my testament the vij*th *day of Octaber, in the yere of o*r *Lorde God Mv Cxliij. Wytnes : Anthoney Snecher, armerer; Mr. John of Anwarpe, goldsmyhe before sayd ; Olrycke Obynger, merchaunte, and Harry Maynert, painter.*

On le voit, c'est le testament d'un homme qui n'a pas le temps de faire de longues phrases. Holbein se hâte : il ne dit que ce qu'on a besoin de savoir. Pas un mot sur sa femme Elsbeth, pas un mot sur son fils Philipp. L'illustre peintre demande deux choses : d'abord que tous ses biens, y compris son cheval, soient vendus ; ensuite que ses dettes soient payées. Il a deux créanciers, M. Anthony, le serviteur du roi, de Greenwich, et l'orfèvre Jean d'Anvers. Il fait un legs particulier, ou du moins il constitue une réserve : il laisse sept shillings et six pence par mois pour l'entretien et la garde de ses deux enfants qui sont en nourrice. Et, l'an du Seigneur 1543, le septième jour d'octobre, il scelle son testament en présence de quatre témoins : Antony Snecher, armurier, Jean d'Anvers, l'orfèvre désigné dans une des dispositions précédentes, Olrycke Obynger, marchand, et Harry Maynert, peintre.

Cet acte, dont la découverte est due à M. W. Black, appelle quelques réflexions. On y trouve d'abord une chose imprévue, mais assez conforme aux mœurs du temps : Holbein n'avait pas gardé à sa femme une fidélité sans mélange, puisqu'au moment de mourir, il s'inquiète du sort de deux enfants si nouveaux venus dans le monde qu'ils sont confiés encore aux soins des nourrices. Il est bien évident qu'il ne s'agit pas d'enfants légitimes : la vraie famille, la famille de Bâle est passée sous silence dans le testament et il n'était pas besoin d'en parler. La succession ira, de plein droit, aux héritiers incontestés. Holbein ne s'occupe que des situations irrégulières.

Il pense aussi à ses créanciers : deux d'entre eux seulement sont nommés. Le premier est M. Anthony, le serviteur du roi, et ici la critique peut hésiter. S'agit-il du chambellan Anthony Denny, pour qui Holbein avait fait le dessin

1. Il faut évidemment lire *keeping*.



UNE DAME DE LA COUR DE HENRI VIII

(Dessin du musée de Bâle.)

de l'horloge offerte à Henri VIII ? Cet Antony pourrait également être Antonio Toto, le peintre du roi, que des relations de service mettaient presque tous les jours en contact avec Holbein. Toto, dont aucune œuvre n'a été conservée, était une manière de personnage et, en 1543, lors de la mort du titulaire Andrew Wright, il devint *sergeant-painter*. Le second créancier de Holbein nous est mieux connu : c'est l'orfèvre Jean d'Anvers, un ami, un collaborateur selon toute apparence. Il figure aussi dans l'acte en qualité de témoin, en compagnie du marchand Obynger, qui était sans doute un des Allemands du Steelyard, de l'armurier Snecher, à qui Holbein a peut-être fourni des dessins, et enfin de Harry Maynert, un peintre ignoré, mais qui deviendrait tout de suite intéressant si l'on découvrait un jour qu'il a été employé par le maître comme aide ou comme copiste.

On sait que, d'après l'ancienne tradition, Holbein est mort de la peste. Aucune découverte nouvelle n'est venue infirmer la valeur d'une assertion, qui est répétée partout et que les circonstances du moment rendent d'ailleurs des plus vraisemblables. Si telle est, en effet, la maladie dont il était atteint, Holbein, qui fait son testament le 7 octobre, a dû mourir peu de jours après, car la *pestilence* dont parlent les vieux textes frappait des coups rapides et sûrs. La date de la mort de Holbein n'a pu cependant être précisée. Le dénoûment se place entre le 7 octobre et le 29 novembre.

Ce jour-là en effet, Jean d'Anvers se présente devant le magistrat ; il est nommé administrateur des biens délaissés par Hans Holbein, de la paroisse de S[t] Andrew Undershaft. Rien de plus logique. Les héritiers naturels étaient absents ; il fallait qu'un ami prît soin de la succession du peintre et assurât l'exécution de ses dispositions dernières.

On tenait autrefois pour certain que Holbein était mort en 1554. L'heureuse découverte de M. Black, en fixant à 1543 la date de l'événement, a eu d'importantes conséquences. Elle a brusquement allégé le catalogue de l'œuvre de Holbein d'un grand nombre de portraits postérieurs à cette époque. Waagen avait remarqué qu'à partir de 1543 ou 1544, la manière du peintre paraissait avoir subi des transformations singulières. Modification capitale en effet : le pinceau du vaillant maître n'était pour rien dans les peintures qu'on lui attribuait.

Holbein mort, notre tâche est bien près d'être finie. Tous les héros du drame auquel il avait été mêlé comme acteur ou comme témoin disparaissent peu à peu de la scène. Le roi suit le serviteur dans la tombe. Henri VIII, qui,

après avoir fait décapiter Catherine Howard, avait épousé Catherine Parr, interrompt le cours de ses mariages tragiques : il meurt en 1547. De la famille



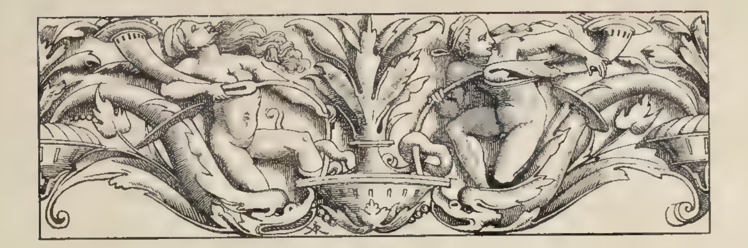
PERSONNAGE INCONNU

Dessin du château de Windsor

de Holbein il ne reste plus que son fils, dont les destinées ne sont point connues, et sa femme Elsbeth Schmidt. Elle ne survécut pas longtemps à son mari. Elle mourut au commencement de 1549, et le 8 mars on procéda à l'inventaire

du mobilier qui lui avait appartenu. Cet inventaire donne l'idée d'une certaine aisance. On croit même y trouver la preuve que Jean d'Anvers avait été administrateur fidèle et que la succession du peintre était arrivée sans encombre aux mains de la veuve. Un détail touchant semble consigné dans cet acte authentique, la dernière pièce de notre dossier. Comment ne pas remarquer dans l'énumération des meubles laissés par Elsbeth Schmidt « deux coupes de vermeil et leur couvercle » ? Qui sait si l'une de ces coupes n'était pas celle qui, aux jours heureux, avait été donnée à Holbein par Henri VIII ?





XI



elle fut, telle du moins paraît avoir été — car on ne sait pas tout encore — la vie laborieuse du grand peintre Hans Holbein. Mais qui dira ce que vaut son œuvre ? Une ancienne habitude s'est introduite en France ; on simplifie volontiers ce qui est compliqué, et sans s'apercevoir que l'on s'expose à le diminuer un peu, on nous apprend à ne voir dans Holbein qu'un éminent portraitiste. Il a sans doute mérité ce titre ; mais il avait reçu des dons moins restreints, il a eu des ambitions meilleures. Comme un Italien des jours glorieux, il aurait aimé à faire vivre, sur les murailles des palais et des églises, les vastes spectacles décoratifs. Bien qu'il n'ait jamais été un lettré impeccable et un savant, il avait le goût des belles allégories, et volontiers il aurait introduit dans ses compositions un élément poétique, une moralité parlante. Il l'a tenté plus d'une fois. Des grandes pages que Holbein a essayé d'écrire, pas une n'a subsisté. Mais l'histoire serait trop injustement

distraite si elle ne tenait compte que de ce qu'elle a sous les yeux : tout ce qui a vécu lui doit être sacré ; elle n'a pas le droit d'oublier les œuvres perdues.

Par les dessins qui ont été conservés, on voit bien que Holbein n'était pas seulement un portraitiste : ses compositions effacées par le temps ou détruites par les incendies peuvent être approximativement reconstituées. Elles revivent, elles s'agitent dans la vapeur d'une vision fuyante. Mais ce qui est indécis aujourd'hui était jadis d'une précision rigoureuse et d'une écriture formelle. On peut assurer qu'il y avait, dans les peintures décoratives de Holbein, un beau zèle pour les scènes compliquées et remuantes, un accent robuste et fier, enfin une conception de l'art antique dont les sauvageries, tour à tour naïves ou voulues, évoquaient dans l'esprit le souvenir de Mantegna. La ressemblance était sans doute bien incomplète. On le voit par les débris échappés au grand naufrage. Une figure un peu courte, une draperie aux plis lourds viennent rappeler çà et là que Holbein avait des origines allemandes. Mais ces accidents, qu'on s'étonnerait de ne pas rencontrer chez un artiste d'Augsbourg, ne doivent pas faire prendre le change sur le caractère général de son dessin et de sa pensée. Aux traditions de sa patrie, de plus en plus oubliée à Bâle et à Londres, Holbein a fait des infidélités heureuses. Son idéal est fort mélangé, son italianisme se révèle à peine dans un bégayement, et, néanmoins, si l'on veut être juste, on doit reconnaître que le décorateur du Rathhaus et du Steelyard a eu des coups d'aile qui l'ont souvent élevé bien au-dessus du terre à terre où se complaisait le réalisme germanique.

N'exagérons pas cependant. On se méprendrait beaucoup si l'on voulait voir dans Holbein un maître constamment tourmenté des délires de l'idéal. Il était d'ordinaire assez calme, ses accès duraient peu, et sa pensée n'avait pas coutume de s'attarder longtemps dans le songe. Il vivait volontiers dans le monde des réalités, et alors même qu'il aurait aimé les hautes divagations dans l'azur, il eût été à chaque instant ramené à la vérité de tous les jours par l'étude de la figure contemporaine, par le portrait. Si l'exacte représentation de la physionomie humaine ne résume pas tout le talent de Holbein, elle constitue du moins une partie essentielle de son génie et de son œuvre. Ici le maître a été volontaire, inépuisable et définitif.

Au temps de Holbein, aux premières années du siècle dont il devait être un des représentants les plus fidèles, il existait déjà deux manières de peindre le portrait. L'âge précédent avait érigé en principe que la sincérité est la loi essentielle de cet art spécial, que la traduction doit être textuelle, que le génie

du portraitiste est surtout fait d'obéissance. *L'Homme à l'œillet* de Van Eyck, le *Condottiere* d'Antonello de Messine sont les types éternels de la méthode qui veut tout dire et qui exprime l'être humain dans le prodige inquiétant de sa réalité parlante. Même après la fin du xve siècle, l'Allemagne resta longtemps dévouée à cette doctrine. Le portrait du bourgmestre Besserer, par Martin Schaffner, qu'on voit dans la cathédrale d'Ulm, est de 1516. Par l'intimité du caractère, il appartient complètement aux anciennes théories, à celles qui, de propos délibéré, veulent ignorer tout idéal.

Un autre système, un système venu de l'Italie, avait cependant été déjà inauguré dans des œuvres éclatantes. Ce que Martin Schaffner ne savait pas, Albert Dürer le savait. Parmi les portraits que nous a laissés cette main souveraine, il en est — et ce sont les plus nombreux — où le type individuel est rendu avec une loyauté inébranlable. Il en est d'autres où l'on voit poindre une recherche du style, un vague désir de généraliser, sinon d'embellir. Dürer a fait son propre portrait : l'exemplaire du Musée de Madrid, celui de la Pinacothèque de Munich sont les œuvres magnifiques d'un maître qui croit à la vérité, parce que c'est le premier besoin de son âme, mais qui a entendu parler de Léonard, qui a vu Venise et qui est en correspondance avec Raphaël.

Les grands noms que nous venons d'écrire disent assez qu'aux premières années du xvie siècle, l'Italie avait inventé pour le portrait un mode nouveau. A l'ancienne sincérité des aïeux quelque chose s'était mêlé, une aspiration vers des formes plus pures, une inquiétude savante, légitime d'ailleurs, qui en présence de la réalité inclinait à généraliser l'accident en l'ennoblissant un peu, à tourner doucement les contingences du côté de la beauté universelle. Ces disciples de Platon croyaient que la nature n'est souvent qu'une épreuve mal tirée d'après un modèle dont il faut restaurer la splendeur. Nous ne blâmons personne, nous ne jetons pas la plus petite pierre dans le jardin de Raphaël. Nous cherchons à caractériser deux systèmes, et, sans manquer de respect aux dieux, nous croyons avoir le droit de dire que, vers 1515, au moment où Holbein prenait son pinceau, la peinture de portrait s'était compliquée d'idéal.

Il est vraisemblable que, pendant la période où sa jeunesse vécut enfermée à Bâle, Holbein ne connut que d'une manière assez vague l'évolution qui s'était accomplie dans l'art dont il devait être une des gloires. Mais cette ignorance ne dut pas se prolonger longtemps. Puisque, dans certaines de ses figures antiques, dans ses encadrements d'architecture, le maître a prouvé qu'il savait

quelque chose du mouvement italien ; puisque des estampes, à défaut de tableaux, sont venues lui raconter les triomphes de la grandeur et de la grâce, enfin puisqu'il a vécu en Angleterre avec des peintres qui arrivaient de Rome ou de Florence, on ne saurait admettre qu'il n'ait pas appris qu'une mode nouvelle avait été introduite dans le portrait, que l'ancien système était battu en brèche, que le XVI[e] siècle s'inclinait devant les droits de la beauté et de l'élégance. Cette victoire de l'Italie a certes fait assez de bruit dans le monde pour que Holbein l'ait connue, et cependant il a résisté, il n'a pas voulu être conquis.

Ainsi que nous l'avons dit en établissant la chronologie de ses œuvres, Holbein a peu à peu changé sa manière de peindre : il est allé des sécheresses primitives aux douceurs extrêmes; mais si, dans le portrait, il a modifié le travail du pinceau, il n'a fait aucune concession quant à la doctrine, il est resté toujours l'intraitable adorateur de la vérité, et il l'a respectée parfois jusque dans sa laideur, qui est touchante parce qu'elle est humaine.

L'auteur des *Criticisms on Art*, William Hazlitt, a curieusement caractérisé Holbein. Il prétend que ses portraits sont écrits en prose, qu'il leur manque l'appoint de la passion et de la beauté, et, après avoir formulé la plainte d'un idéaliste dont le rêve n'est pas satisfait, il finit par déclarer que Holbein est un des bienfaiteurs de l'esprit humain, *one of the benefactors of the human-mind*. Pourquoi ? Parce qu'il a été utile et qu'il l'est encore, parce qu'il a dit la vérité vraie sur les personnages de son temps, parce que les documents qu'il a laissés sont des pièces authentiques. « Les têtes de Holbein, écrit Hazlitt, sont aux portraits héroïques ce que les archives sont à l'histoire. »

Il est certain que Holbein est un témoin. Il se présente à la barre du tribunal, il dit ce qu'il a vu ; on peut le croire sur parole. Tout un chapitre du XVI[e] siècle revit dans la série de ses portraits sincères. Certains personnages historiques ne seraient connus que par à peu près si l'on n'avait que le récit de leurs actions ou même leurs écrits. Holbein a raconté Henri VIII, Thomas More, les évêques et les théologiens anglais, les gens de la cour, les savants de Bâle, les humbles marchands, et sur chacun d'eux il nous, a appris quelque chose qu'on ne trouve point ailleurs. Lisez l'*Éloge de la Folie*, les *Colloques*, l'épistolaire, vous aurez certes une idée d'Érasme, mais, si subtil que vous soyez, la physionomie restera toujours un peu fuyante, le trait essentiel demeurera indécis. Entrez au Louvre : voyez l'image de l'homme aux lèvres minces qui vit absorbé dans sa pensée et qui écrit avec une ardeur si tranquille. Ce qui était

flottant dans votre esprit se précise tout à coup. Vous avez étudié la peinture de Holbein : vous avez le droit de parler d'Érasme.

On a remarqué, dans la plupart des portraits du maître, un certain air de tristesse. Chez les fiancées de Henri VIII, rien de plus naturel. Derrière l'époux, elles entrevoyaient le bourreau. De pareilles perspectives ne sont pas pour encourager beaucoup le sourire. Chez les hommes, ce qui caractérise l'expression morale, c'est moins une tristesse avouée et patente qu'une sorte de gravité intérieure, un vague souci inconnu. Boniface Amerbach a sur la joue les roses de la jeunesse et il est déjà terriblement sérieux. Magistrats, poètes, grands seigneurs, gens d'église, hommes d'affaires, les personnages de Holbein semblent être de ceux qui ne rient pas. A ce point de vue, l'observation est juste ; mais la singularité n'est peut-être pas inexplicable. Si Holbein était venu à la cour de François Ier, il y aurait trouvé des rieurs, comme Clément Marot et son groupe : on n'avait pas à Londres et à Bâle le même sourire. Le monde dans lequel l'artiste a vécu était sans doute préoccupé de choses graves. Et comment ne pas se souvenir que les premières années du XVIe siècle furent étrangement troublées, que l'âpreté des discussions religieuses mettait en peine les consciences honnêtes, que la dispute était dans les âmes et que, malgré la belle gaieté de Rabelais, dont le rire éclate en 1533, mais qui ne fut d'abord entendu qu'en France, l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre n'ont guère connu les ivresses de la bonne humeur. Une gravité un peu triste était bien permise à ces hommes qui, de près ou de loin, ont été mêlés aux batailles de l'esprit et qui, presque tous, en ont souffert.

Ainsi Holbein n'a pas été infidèle à son principe ; il n'a point prêté, de parti pris, à ses personnages un caractère moral qui eût pu paraître arbitraire. C'eût été, même sous une forme discrète, une altération de la vérité, et Holbein ne mentait pas. Il a été exact pour la traduction du visage, comme pour l'expression de l'homme intérieur ; il a montré la physionomie de ses modèles, en même temps que leur secrète inquiétude. Il n'a pas voulu les transformer en héros : on sait, grâce à lui, de quels éléments se composait leur finesse native ou leur laideur, et, autant qu'on le peut faire avec un pinceau, il a dit ce qui se passait dans leur intelligence. C'est pour cela que Holbein est essentiellement un historien. Mais ses portraits ne sont pas seulement des notes dont les chroniqueurs peuvent tirer parti ; ce sont aussi des peintures superbes et qui parlent bien haut dans les musées. Le scrupuleux historiographe a été en même temps un puissant artiste. Son habileté manuelle

est incomparable. Pour construire et faire vivre un personnage, il trouve des énergies de dessin qui égalent celles des maîtres les plus savants ; il a, pour modeler les chairs sous les rayons lumineux, des souplesses telles qu'on dirait parfois que Léonard de Vinci lui a communiqué son secret.

Et quelle inépuisable invention dans les grandes machines décoratives, dans les motifs robustes ou charmants qu'il a fournis aux peintres de vitraux, aux armuriers, aux orfèvres, à tous les ouvriers du luxe heureux et du décor ! Chez Holbein, le principe de l'ornementation n'est pas emprunté seulement au monde de la chimère : il y mêle volontiers la figure humaine. Et, à vrai dire, c'est à l'homme, qu'il avait étudié de si près et sur le vif, qu'il revenait toujours. Il s'était épris de son modèle, il lui laissait sa dignité et son rang dans la hiérarchie des créatures et des formes. Sans être un peintre à intentions philosophiques et quoiqu'il n'ait pas cherché systématiquement l'émotion et le drame, Holbein les a quelquefois rencontrés. Il a été de son siècle par la gravité de l'accent, et aussi par le sourire. Il a fait le douloureux *Christ* du Musée de Bâle ; il s'est essayé dans l'allégorie littéraire, il a ri avec Érasme, il s'est complu à accumuler aux pages des *Simulachres de la Mort* toutes sortes d'ironies tragiques ; il n'a pas été un simple arrangeur d'ornements ingénieux, et l'homme s'est presque toujours combiné avec l'arabesque dans son œuvre, qui reste grande, bien qu'elle contienne plus de réalité que de rêve.





CATALOGUE

DES

PEINTURES DE HOLBEIN

I

PORTRAITS

Ambassadeurs (Les deux). — Château de Longfort, près de Salisbury.

Cette peinture, exceptionnelle dans l'œuvre de Holbein, représente deux personnages assis près d'une table. On suppose que le plus âgé, ou, pour mieux dire, le moins jeune, car il a vingt-neuf ans, est sir Thomas Wyatt, le diplomate. L'autre gentleman, — *Ætatis suæ*, 25, — n'est pas connu. Le premier est magnifiquement vêtu, le second a une sorte de bonnet de docteur. Sur la table, que recouvre un tapis d'Orient, sont placés des instruments de mathématiques et un globe céleste. On lit dans un des compartiments du parquet l'inscription *Joannes Holbein pingebat, 1533.*

Gravé par J Pierron dans la *Galerie Lebrun.*

Bois. — H. 2m,06. L. [illegible]

Amerbach (Boniface). — Musée de Bâle.

En buste; tourné à gauche; vêtement noir; fond bleu. Une tablette suspendue à un tronc d'arbre porte avec quelques mots latins, l'inscription suivante : *Bon. Amorbachium. Io. Holbein depingebat, A. M. D. XIX. prid. eid. Octobr.*

Gravé au burin par Frédéric Weber.

Bois. — H. 0m,28 L. 0m,28.

Cabinet Amerbach.

Anne de Clèves, quatrième femme de Henri VIII. — Musée du Louvre.

Debout, de face, les mains jointes; robe de velours incarnadin; magnifique collier retombant sur la poitrine.

Gravé par Wenceslas Hollar en 1648 et par Adrien Didier (Salon de 1869).

Vélin collé sur toile. H. 0m,65. L. 0m,48.

Collection de Louis XIV. Ce portrait appartenait au comte d'Arundel lorsqu'il fut gravé par Wenceslas Hollar.

Berck (Derick), négociant de Londres. — Petworth-House.

Vêtu de noir, et portant toute sa barbe, Derick Berck, marchand du *Steelyard*, tient à la main une lettre où se lisent, en caractères à demi effacés, son adresse et son nom. La peinture est datée : *An 1356; Ætat. 30.* Fond bleu.

Bois. — H. 0^m,51. L. 0^m,41

Born (Derick). — Château de Windsor.

Tête intelligente et jeune. Le personnage, vêtu de satin noir, s'enlève sur un fond vert agrémenté de quelques feuillages d'un ton plus vigoureux. Ce portrait porte, avec un distique latin, une inscription ainsi conçue : *Der. Born Ætatis svæ 23, anno 1533.*

Les marques apposées derrière le panneau font connaître que cette peinture a appartenu à Charles Ier.

Bois. — H. 0^m,59. L. 0^m,44.

Butts (Sir William), médecin de Henri VIII. — Collection de M. W. H. Pole Carew.

Vêtu de noir, une chaîne d'or autour du cou. Sur le fond verdâtre, l'inscription *Anno Ætatis svæ LIX.*
Peinture grossièrement restaurée.

Exposé à South-Kensington en 1866.

Bois. — H. 0^m,46. L. 0^m,36.

Butts (Lady), femme de sir William. — Collection de M. W. H. Pole Carew.

Ce portrait forme le pendant de celui du médecin de Henri VIII. Costume noir, bijoux et broderies. Pas de date. L'inscription *Anno Ætatis suæ LVII* semble avoir été rajeunie.

Exposé à South-Kensington en 1866. Gravé par Wenceslas Hollar?

Bois. — H. 0^m,46. L. 0^m,36

Carew (Sir Nicolas), *master of the horse*, sous Henri VIII. Collection du duc de Buccleuch, à Dalkeit-Palace, près d'Édimbourg.

Buste. Revêtu d'une armure. Sur la tête un chaperon garni de plumes et orné d'une enseigne.

Exposé à Manchester en 1857.

Le musée de Bâle possède le dessin aux crayons de couleur qui a servi à l'exécution de ce portrait.

Bois.

Chamber (John), médecin de Henri VIII. — Musée de Vienne.

La tête du vieillard est recouverte d'un bonnet de docteur. Robe noire garnie de fourrure. Le personnage tient ses gants à la main. Fond verdâtre. *Ætatis suæ 88.*

Gravé par Wenceslas Hollar en 1648.

Bois. — H. 0^m,63. L. 0^m,47

Cheseman (Robert), fauconnier de Henri VIII. — Musée de la Haye.

A mi-corps, la tête un peu tournée vers la gauche. Il porte un manteau noir, qui laisse passer les manches rouges d'un vêtement de dessous. Chevelure grisonnante; toque noire. Sur le poing gauche, un faucon gris. Le fond est vert foncé, avec une inscription maladroitement modernisée : *Robertvs Cheseman, etatis svæ XLVIII. Anno DM MDXXXIII.*

Collection du prince d'Orange.

Bois. — H. 0^m,59. L. 0^m,62

Christine, duchesse de Milan. — Château de Windsor.

En buste. Vêtue de deuil, une paire de gants à la main.

D'après la conjecture de M. George Scharf, ce portrait pourrait être celui que Holbein a peint à Bruxelles en 1538.

Lithographié par T. N. Maguire.

Christine, duchesse de Milan. — Château d'Arundel.

La duchesse est debout en pied. Sa robe, aux larges manches, est garnie de fourrure. Elle tient ses gants à la main.

Ce portrait a vraisemblablement appartenu à Henri VIII. On trouve du moins dans un inventaire de 1542, l'indication suivante : *A greate table with the picture of the Duchyes of Myllayne, beinge her whole stature.*

Lithographié au trait par T.-N. Maguire.

CROMWELL (Thomas), conseiller de Henri VIII et garde de ses joyaux. — Collection de la comtesse de Caledon, à Tittenhanger, dans le Hertfordshire.

D'après Wornum, le visage est presque entièrement repeint. Le personnage est assis près d'une table chargée de livres et de papiers. Ces accessoires seraient tout à fait dans la manière du maître. Le nom du serviteur, que le roi chargea souvent de missions secrètes, est donné dans l'inscription suivante : *To our trust, and right wellbiloved Counsailler Thomas Cromwell maister of o' Jewelhouse.*

Bois. — H. 0m,76. L. 0m,61.

ERASME (Didier). — Musée du Louvre.

Assis devant une table, Érasme est occupé à écrire. Il est vu de profil et porte une toque noire.

Gravé par Dequevauvilliers, par Félix Bracquemond et par Henri Lefort (Salon de 1878).

Bois. — H. 0m,42. L. 0m,32.

Collections de Charles Ier et de Louis XIV.

ÉRASME (Didier). — Musée de Bâle.

Érasme, vu de profil, tourné vers la gauche et écrivant.

Lithographié par J. Senn.

Papier collé sur bois. H. 0m,36. L. 0m,30.

Cabinet Amerbach.

ÉRASME (Didier). — Château de Greystocke, dans le Cumberland.

Portrait de petite dimension, mentionné par Wornum qui déclare ne l'avoir pas vu. Cette peinture aurait été léguée par la comtesse d'Arundel à son petit-fils Charles Howard.

ÉRASME (Didier). — Musée d'Anvers.

Vu de profil, en buste, assis à une table et la main appuyée sur un livre. Au fond, une bibliothèque. L'authenticité de cette intéressante peinture n'est pas établie. L'œuvre semble inachevée.

Bois. — H. 0m,60. L. 0m,47.

Collection Van Ertborn

FALLEN (Cyriacus), négociant à Londres. — Musée de Brunswick.

On voit, par l'adresse d'une des lettres que le personnage tient à la main, qu'il s'agit ici d'un marchand du Steelyard. Le nom *Fallen* ou *Falen* n'est pas d'une lecture certaine. Une devise allemande qui peut se traduire ainsi : *Patient en toutes choses*, est suivie de la date *Anno 1533*. Fallen avait alors trente-deux ans.

Bois. — H. 0m,60. L. 0m,45.

GODSALVE (Sir Thomas et John). — Musée de Dresde.

Ils sont tous deux assis à une table. Le père, qui fut contrôleur de la monnaie sous Édouard VI, tient une feuille de papier sur laquelle on lit : *Thomas Godsalve de Norvico ætatis suæ anno quadragesimo septo* John Godsalve est placé derrière son père. Au fond, sur un billet appliqué au mur, la date M. D. XXVIII.

Acheté à Paris en 1749.

Bois.

GUILFORD (Sir Henry). — Château de Windsor.

Il tient de la main droite le bâton de chambellan. Fond verdâtre étoffé de quelques branchages de lierre ou de vigne. Avec l'inscription : *Anno D. MCCCCCXXVII. Etatis suæ xlix.*

Gravé par W. Hollar. Exposé à Manchester en 1857.

Bois. — H. 0m,81. L. 0m,66.

GYZEN (George), négociant à Londres. — Musée de Berlin.

Assis à son bureau, il est vêtu de rouge et d'une robe noire à manches pendantes. Sur la table, un vase avec des fleurs Dans le fond, le cabinet d'un commerçant. Le nom *Jerg Gyzen* se lit sur une lettre que le personnage tient à la main

D'après Wornum, le portrait de Gysen proviendrait de la collection Solly.

Il faut ajouter qu'un portrait exactement pareil (H. 3 pieds; L. 2 pieds 8 pouces) est mentionné par Dubois de Saint-Gelais dans la *Description des tableaux du Palais-Royal* (1727, p. 239).

Bois. — H. 0m,96. L. 0m,86.

HERDSTER (Hans), peintre de Bâle. — Collection de M. Thomas Baring.

Le personnage, aux cheveux longs, à la barbe brune, est placé sous l'arcature d'un monument de la Renaissance. Cette décoration architecturale laisse voir le ciel bleu. Daté 1.5.1.6, avec un monogramme, très peu lisible, où l'on croit reconnaître les initiales H H. Sur une corniche, le nom du modèle : *Joannes Herbster. Pictor. Oporini Pater.* Herbster est, en effet, le père du typographe Oporinus.

Papier collé sur bois. — H. 0^m,40. L. 0^m,28

KRATZER (Nicolas), astronome de Henri VIII. — Musée du Louvre.

La tête tournée à droite, Kratzer porte un vêtement brun et une toque noire. Il tient d'une main un compas et de l'autre un polyèdre en buis sur lequel sont tracées des courbes. Des instruments de mathématiques sont épars sur la table ou appendus à la muraille. Inscription latine relatant le nom et la nationalité du personnage, avec la date 1528.

Gravé par Dequevauvilliers. Ce portrait est peut être-celui qui, au commencement du XVII[e] siècle, appartenait à un amateur de Londres, Andrew van Loo.

Bois. — H. 0^m,83. L. 0^m,67.

Collection de Louis XIV.

MEIER (Jacob), bourgmestre de Bâle, et sa femme Dorothée Kannengiesser. — Musée de Bâle.

Deux portraits réunis dans le même cadre. Le mari et la femme sont en buste. Un ornement architectural commencé dans l'un des panneaux se continue dans le second Fond bleu. Monogramme H. H., avec la date 1516.

Gravé par B. Hubner en 1790.

Bois. — H. 0^m,38. L. 0^m,60

Collection Faesch.

MORE (sir Thomas). — Collection de M. Henry Huth, à Londres.

Buste. Fond verdâtre avec un rideau. Daté *M DXXVII.*

Cette peinture porte la trace de quelques retouches. C'est vraisemblablement le portrait qui a fait partie de la collection du duc d'Orléans et qui a été décrit par Dubois de Saint-Gelais en 1727.

Bois. — H. 0^m,74. L. 0^m,58.

MORRETT (Hubert), joaillier de Henri VIII. — Musée de Dresde.

Buste. Vu de face ; chaperon orné d'une enseigne ; manches à crevés. Le personnage tient une dague.

Acquis avec la collection du duc de Modène, en 1745-1746. Gravé par Wenceslas Hollar et par Jacob Folkema.

Le musée de Dresde possède le crayon original qui a servi à l'exécution de la peinture.

Ce portrait a longtemps passé pour celui de Thomas More.

Bois. — H. 0^m,92. L. 0^m,75

OFFENBURG (Dorothée). — Musée de Bâle.

Très jeune, vue de face, élégamment vêtue. Le fond simule une draperie verte. Sur le devant du tableau, l'inscription : *Laïs Corinthiaca*, 1526

Gravé par Frédéric Weber.

Bois. — H. 0^m,35. L. 0,26.

Cabinet Amerbach.

OFFENBURG (Dorothée). — Musée de Bâle.

C'est la jeune femme qui, dans le portrait précédent, est appelée *Laïs Corinthiaca*. Ici, elle est en Vénus, ayant un amour auprès d'elle.

Bois. — H. 0^m,33. L. 0^m,26.

Cabinet Amerbach.

RESKYMER (John). — Château de Hampton-Court.

Un jeune homme. Vu de profil, il a la barbe rougeâtre. Fond bleu, avec des pampres et des feuilles de vigne.

Wornum semble croire que cette peinture pourrait être une copie d'après un original perdu. Le crayon est au château de Windsor.

Bois. — H. 0^m,44. L. 0^m,32.

Roper (Marguerite), fille de Thomas More. — Collection de la comtesse Delawarr.

Portrait en mauvais état ; les mains, posées sur un livre ouvert, sont complètement repeintes. Exposé en 1866 à South-Kensington sous le nom de Catherine d'Aragon.

Bois.

Schmidt (Élisabeth), femme de Hans Holbein, avec deux enfants. — Musée de Bâle.

Daté 152., le dernier chifire ayant disparu. Le fond est moderne.

Gravé par Charles Courtry en 1878. Voir l'estampe en tête de ce volume.

Papier découpé et collé sur bois. H. 0m,77. L. 0m,64.

Cabinet Amerbach.

Schweiger (Georges), orfèvre. — Musée de Bâle.

Vu de trois quarts ; tourné à gauche ; fond de paysage.

Peinture très détériorée ; authenticité contestable.

Bois. — H. 0m,29. L. 0m,22.

Cabinet Amerbach.

Seymour (Jane), troisième femme de Henri VIII. — Musée de Vienne.

Buste. Robe de velours rouge. Collier de rubis et de perles fines.

Une réduction de ce portrait se retrouve au musée de la Haye. Le crayon original est à Windsor.

Bois. — H. 0m,63. L. 0m,47.

Southwell (Sir Richard). — Musée des Offices, à Florence.

En buste. Vêtement et bonnet noirs. Dans le fond vert, l'inscription : *Xa Julii Anno H. VIII. XXVIII, Ætatis suæ XXXIII.*

Au temps de Baldinucci, ce portrait faisait déjà partie de la galerie du grand-duc et était placé dans la Tribune. (*Notizie de' professori.* Milan 1811. T. VII, p. 291.)

Bois.

Southwell (Sir Richard), conseiller privé de Henri VIII — Musée du Louvre.

Ce portrait, pareil à celui qui précède, porte en lettres d'or les inscriptions suivantes :

Xa IVLII. ANNO.	*ÆTATIS SVÆ.*
H. VIII. XXVIIIo	*ANNO XXXIII.*

Peint en 1536, il a été rapporté d'Allemagne en 1806. C'est une répétition du portrait conservé au musée des Offices. Le dessin original est à Windsor.

Bois. — H. 0m,47. L. 0m,38.

Tybis (Geryck ou Deryck), négociant de Londres. — Musée de Vienne.

Assis devant une table et occupé à cacheter une lettre. Près de lui, un sceau et des papiers, sur l'un desquels l'inscription : *Geryck Tybis zu London. 33 Jahr alt. 1533.*

Bois. — H. 0m,47. L. 0m,34.

Vaux (Lady). — Musée de Prague.

Lady Vaux porte sur la poitrine un médaillon d'or. Fond vert

Le dessin original est à Windsor.

Bois. — H. 0m,36. L. 0m,27.

Vaux (Lady). — Château de Hampton-Court.

Portrait semblable à celui du musée de Prague.

Bois. — H. 0m,36. L. 0m,24.

Warham (William), archevêque de Canterbury. — Musée du Louvre.

Vu de trois quarts, la tête tournée à gauche. Bonnet noir à oreilles. Robe blanche bordée de fourrure. Les mains appuyées sur un coussin de brocart d'or. Derrière l'archevêque, une mitre, deux livres à fermoirs et une croix ciselée et chargée de pierreries. Dans le fond l'inscription suivante : *Anno : Dm MDXXVIJ. Etatis sue LXX.*

Le dessin original est au château de Windsor.

Gravé par Conquy

Collection de Louis XIV. Bois. — H. 0m,82. L. 0m,66.

Warham (William), archevêque de Canterbury. — Lambeth-Palace.

Ce portrait est identique à celui du Louvre. D'après la tradition, il aurait été donné à l'archevêque de Canterbury par Holbein lui-même.

Exposé à Manchester en 1857 et à South-Kensington en 1866.

Bois. — H. 0m,81. L. 0m,66.

Un Docteur. — Ancienne collection de M. le comte Pourtalès.

Vu presque de face, la tête coiffée d'un bonnet noir de haute forme, les épaules recouvertes d'un large collet de fourrure, le vieillard croise l'une sur l'autre ses mains osseuses.

Ce portrait a été payé 3,625 francs à la vente du comte Pourtalès (Paris, 1865).

Gravé dans ce volume, p. 141.

Bois. — H. 0m,32. L. 0m,24.

Un Homme agé. — Musée du Louvre.

Vu de trois quarts ; il porte une toque noire et une robe brune. Il tient un livre recouvert de velours rouge. Au revers du panneau, des armoiries

Collection de Louis XIV. Bois. — H. 0m,36. L. 0m,28.

Un Homme vêtu de noir. — Musée de Dresde.

En buste, la tête couverte d'un bonnet noir garni de fourrure. Le personnage tient de la main gauche un papier portant la date 1527

Acheté par le baron Rechenberg pour l'électeur Auguste II, ce portrait figure déjà sur l'inventaire de 1722.

Bois.

Un Homme vêtu de noir. — Musée de Madrid.

Le personnage, qui parait avoir cinquante ans, a sur la tête une toque noire. Il tient à la main un papier roulé.

Gravé par Henry Guérard.

Bois. — H. 0m,56. L. 0m,47.

Un Homme en robe garnie de fourrure. — Collection du comte Lanskronski, à Vienne.

Vu en buste, il tient de la main droite une feuille de papier. Une partie du fond laisse voir le ciel bleu. D'après une inscription en allemand, le modèle avait cinquante-deux ans lors de l'exécution de son portrait.

Citée par Wornum en 1867, cette peinture n'est pas mentionnée dans le Catalogue dressé en 1876 par M. Woltmann. On peut la considérer comme douteuse. Elle porterait d'ailleurs une date invraisemblable, 1513.

Un Inconnu. — Collection de M. John Everett Millais, membre de la Royal Academy, à Londres.

En buste. Richement vêtu. Fond bleu avec l'inscription : *ÆTATIS SVÆ. 54.*

Exposé à Dresde en 1871.

Bois. — H. 0m,50. L. 0m,37.

UN INCONNU. — Galerie de Cassel.

En buste. Vaste chaperon aux rebords découpés. Vêtement orné d'un collet de fourrure. Le personnage tient à la main un rosaire.

Ce portrait a été décrit en 1869 par M. Louis Viardot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période; t. II, p. 287. Il était alors attribué à M. Albert Durer, et c'est sous le nom de ce maître qu'il a été gravé par Chapon.

Bois. — H. 0^{m},40. L. 0^{m},31.

UN JEUNE HOMME. — Musée de Berlin.

Vu en buste et de trois quarts; les yeux bleus, la barbe entière et d'un blond roux. Une toque noire à rebords arrondis met sur le front une ombre légère. Large houppelande aux revers de soie moirée. Fond bleuâtre. Daté de 1541.

Ce portrait provient de la collection de M. Suermondt. Il a été décrit par Burger (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1869 et exposé à Bruxelles en 1874).

Gravé dans ce volume par Pannemaker (Voir p. 168).

Bois. — H. 0^{m},48. L. 0^{m},38.

UN JEUNE HOMME. — Musée de Berlin.

De face. Coiffé d'une toque noire. Barbe et moustache de nuance châtain. Le vêtement, coupé carrément sur la poitrine, laisse voir le haut d'une chemise plissée. Ample manteau noir. La main gauche tient des gants de couleur chamois.

Fond bleu intense, avec l'inscription : *Anno 1533 ætatis suæ 34.*

Provenant de la collection de M. Suermondt et primitivement de la galerie Schonborn de Vienne Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er janvier 1869). Exposé à Bruxelles en 1874.

Bois. — H. 0^{m},43. L. 0^{m},34.

UN JEUNE HOMME TENANT UN FAUCON. — Musée de la Haye.

Vu en buste et de face; le personnage a les cheveux courts. Sa barbe et ses moustaches sont rousses. Son pourpoint est de velours noir avec des crevés rouges aux épaules. Un faucon est posé sur son poing gauche. Le fond neutre porte la date 1542 et l'inscription : *ANNO ETATIS SVÆ XXVIII.*

Lithographié par J.-J. Mesker en 1873; gravé dans ce volume par Léveillé, p. 171.

Ce portrait, longtemps désigné comme celui de Thomas More provient du cabinet de Guillaume V.

Bois. — H. 0^{m},25. L. 0^{m},19

UN JEUNE HOMME. — Galerie du comte Schonburg-Buchheim, à Vienne.

Buste. Sur un volume, le monogramme H. H. Un papier attaché au livre porte l'inscription : *Veritas odium parit.* Fond bleu, avec les mots : *Anno. 1532. Ætatis. svæ. 29.*

Bois. — H. 0^{m},40. L. 0^{m},31.

UN VIEILLARD. — Musée du Louvre.

Ce portrait est désigné à tort comme celui de Thomas More. Le personnage, fort âgé, est coiffé d'une sorte de bonnet noir retombant sur les oreilles. Houppelande garnie de fourrures, manches vertes. Il tient d'une main une croix d'or suspendue à une chaîne; de l'autre main un papier plié. Sans date, mais de la dernière manière de Holbein. D'après M. Woltmann, ce portrait serait celui de Sir Henry Wyatt, père du personnage qui figure dans le tableau des *Deux Ambassadeurs.*

Bois. — H. 0^{m},39. L. 0^{m},31

Collection de Louis XIV.

UNE JEUNE FEMME. — Musée de la Haye.

Assise, vue de trois quarts, les mains croisées. Coiffe blanche; robe noire; ceinture fermée par une agrafe en argent. Le fond est d'un vert bleuâtre.

Au revers du panneau, les lettres C. R. indiquent que la peinture a appartenu à Charles Ier.

Gravé par Huijgens.

Collections Van Slingelandt et Guillaume V.

II

SUJETS RELIGIEUX — HISTOIRE — ALLÉGORIES

ADAM ET ÈVE. — Musée de Bâle.

En buste. Ève tient la pomme Monogramme H H., avec la date 1517

Papier collé sur bois. H. 0^m,31. L. 0^m,36.

Cabinet Amerbach.

LE CHRIST MORT. — Musée de Bâle.

Au-dessus du cadavre étendu sur une pierre recouverte d'un linceul, l'inscription : *Jesvs. Nazarenvs Rex. Judaeorvm.* Au commencement et à la fin de l'inscription et entre les mots qui la composent sont placées les figures volantes de petits anges portant les instruments de la Passion. Le monogramme H H et la date M CXXI.

Gravé par Henri Valentin (Salon de 1878). Voir dans ce volume, p. 32.

Bois. — H. 0^m,30. L. 2 metres.

Cabinet Amerbach

LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES ET LA MÈRE DE DOULEURS. — Musée de Bâle.

Grisaille. Fond d'architecture dans le style de la Renaissance, laissant voir une partie d'un ciel bleu. Tableau à deux compartiments. A gauche, le Christ assis ; à droite, la Vierge agenouillée.

Gravé dans ce volume, p. 48.

Bois. — H. de chaque compartiment, 0^m,28. L. 0^m,19.

Cabinet Amerbach.

LA FONTAINE DE VIE. — Lisbonne. Palais du roi.

Mentionné d'abord par Pietro Guarienti dans son édition de l'*Abecedario* d'Orlandi (Venise, 1753). Décrit par le comte Raczynski dans les *Arts en Portugal* (Paris, 1846).

Bois. — H. 2^m,13. L. 1^m,83.

LA MADONE DU BOURGMESTRE MEIER. — Cabinet de la princesse Charles de Hesse, à Darmstadt.

La Vierge est debout, tenant l'Enfant, qui étend une main pour bénir. D'un côté, Jacob Meier et ses deux fils ; de l'autre côté, les deux femmes du bourgmestre et sa fille Anna.

Acheté à Paris en 1822 par le prince Guillaume de Prusse, au prix de 2,500 thalers. Le tableau appartenait alors à M. Delahante.

Gravé dans ce volume, p. 55.

Bois. — H. 1^m,44. L. [illegible]

LA MADONE DU BOURGMESTRE MEIER. — Musée de Dresde.

Ce tableau parait être une réplique originale de celui qui est conservé à Darmstadt. M. Woltmann le considère cependant comme une copie

Acheté à Venise le 4 septembre 1743, à Zuane Delfino ou Dolfino et payé 1,000 sequins. La négociation fut conduite par le comte Algarotti, dont les notes ont été conservées. Dans l'introduction au Catalogue de la galerie royale de Dresde (1862), Julius Hubner a imprimé le compte des dépenses qui se rattachent à cette acquisition.

LA VIERGE ASSISE ENTRE SAINT MARTIN DE TOURS ET SAINT OURS. (Kunstverein, de Soleure).

Ce tableau, resté longtemps inconnu, est daté de 1522.

Restauré en 1867 Gravé sur bois dans le livre de M. Woltmann, t. I, p. 181.

Bois. — H. 1^m,41. L. 1^m,02.

Sainte Ursule et saint Georges. — Musée de Carlsruhe.

La figure de sainte Ursule, debout, couronnée, et tenant un faisceau de fleches, est gravée par Knaus dans l'ouvrage de M. Woltmann, t. I, p. 179.

Signé : *Hans Holbein. MDXXII.*

Bois. — H. [illegible]. L. 0^m,40.

Tête d'un saint. — Musée de Bâle.

Une tête s'enlevant sur un fond bleu. Première manière de Holbein.

Bois. — H. 0^m,23. L. 0^m,21.

Cabinet Amerbach.

Tête d'une sainte. — Musée de Bâle.

Comme la précédente, cette peinture appartient à l'ancienne manière du maître.

Bois. — H. 0^m,23. L. 0^m,21.

Cabinet Amerbach.

Volets de l'orgue de la cathédrale de Bale. — Musée de Bâle.

Sur l'un des volets, l'empereur Henri II et sainte Hélène, ou plutôt sainte Cunégonde, portant des deux mains une croix. Entre les figures, la représentation de la cathédrale vue par le chevet.

Sur l'autre volet, l'évêque saint Pantale mitré et la crosse à la main, et la Vierge tenant le petit Christ. Entre les deux personnages, un groupe d'anges musiciens.

Peinture maladroitement retouchée et pour ainsi dire refaite en entier. Le musée de Bâle possède le dessin original.

Bois. — H. des parties les plus élevées [illegible],02. L. 1^m,88.

Fragments des peintures murales de l'ancienne salle du conseil a l'hotel de ville. — Musée de Bâle.

1. Une tête d'homme.
   H. 0^m,17. L. 0^m,12.
2. Une tête coiffée d'un bonnet.
   H. 0^m,2[illegible]. L. 0^m,17.
3. Trois têtes.
   H. 0^m,29. L. 0^m,24.
4. Tête du roi Roboam.
   H. 0^m,24. L. 0^m,20.
5. Main du roi Roboam.
   H. 0^m,18. L. 0^m,18.
6. Trois têtes.
   H. 0^m,28. L. 0^m,28.
7. Les têtes des députés Samnites.
   H. 0^m,40. L. 0^m,40.

Henri VIII octroyant une nouvelle Charte a la Corporation des barbiers-chirurgiens. — Compagnie des Barbiers, Monkwell Street, à Londres.

C'est le tableau qui, d'après les anciens écrivains, était resté inachevé lors de la mort de Holbein. Gravé sur bois par Linton (voir dans ce volume, page 172).

Bois. — H. 1^m,80. L. 3^m,12.

Le Maitre d'école. — Musée de Bâle.

Dans un intérieur pauvrement meublé, un magistrat enseigne à écrire à deux adultes (1516).

Bois. — H. 0^m,54. L. 0^m,64.

Cabinet Amerbach.

LE MAITRE ET LA MAITRESSE D'ÉCOLE — Musée de Bâle.

Un homme et une femme enseignent à lire à des enfants.

Cette peinture est le revers de la précédente. Les deux panneaux, autrefois réunis en un seul, servaient d'enseigne à une école.

Bois. — H. 0m,54. L. 0m,64.

Cabinet Amerbach.

UNE TABLE DÉCORÉE D'ALLÉGORIES ET DE SYMBOLES — Bibliothèque de Zurich.

Cette table, déjà mentionnée par les écrivains du XVIIe siècle, a fait l'objet d'une étude spéciale publiée par M. le professeur Vögelin, sous le titre *Der Holbein Tisch* (Vienne, 1878).





INDEX

DES NOMS CITÉS DANS L'OUVRAGE

A

Allan Cunningham, 163.
Altdorfer, 16, 46.
Amerbach (Boniface), 22, 23, 29, 42, 56, 183.
Amerbach (Jean), 22, 74.
Andrea del Sarto, 78, 142.
Antony, 174.
Antonello di Messine, 181.
Arundel (Comte de), 158.

B

Baldinucci, 109, 173.
Baldung Grien (Hans), 83.
Baring (Thomas), 26.
Bischop (Jan), 142.
Black (W.), 174, 176.
Blanc (Charles), 128.
Bessener, 181.
Bock (Hans), 38.
Boleyn (Anne), 114, 138, 142, 144, 147.
Born (Derick), 139.
Bourbon (Nicolas), 91, 14.
Brandt (Sebastien), 22.
Browne (John), 112, 137, 148.
Bullinger, 154.
Burger, 62, 113, 170.
Burgkmair (Hans), 6, 12, 21, 41.
Busshe, 159.
Butts, 173.

C

Carew (sir Nicholas), 148.
Catherine d'Aragon, 147.
Cephalœus, 82.
Chamber, 173.
Charles Ier, 60.
Charles II, 151.
Charles-Quint, 153.
Charles le Téméraire, 158.
Chauffour (Victor), 123.
Cheseman (Robert), 139, 148, 170.
Christiern II, 153.
Christine de Danemark, 153, 154.

Clemens (John), 117
Clèves (Anne de), 22, 164, 165.
Clèves (Amélie de), 164
Clouet, 110, 116, 117
Corneilys, 158, 159
Cromwell (Thomas), 153
Crozat, 138, 142

D

David (Jacques), 159
Denny (Antoine), 162, 163, 17[illegible]
Descamps, 109.
Durer (Albert), 1, 2, 6, 8, 12, 16, 27, 54, 181
Deutsch (Nicolas-Manuel), 25, 26, 80.

E

Edouard VI, 153, 158.
Egidius (Petrus), 110.
Egli (Jean), 123
Élisabeth d'York, 151.
Érasme, 22, 25, 58, 60, 61, 62, 64, 74, 75, 109, 110, 111, 112, 115, 122, 123, 125, 183, 184
Eyck (Van), 181

F

Fallen (Cyriacus), 139.
Félibien, 142
Firmin-Didot (Ambroise), 25, 80, 90.
Fischer (John), 113, 141.
François Ier, 111, 138.
François (duc de Lorraine et de Bar), 153.
Fraunces, 159.
Frellon (J. et F.), 89.
Frobén, 22, 24, 25, 29, 41, 42, 58, 62, 74, 91, 122.
Fugger (Les), 6, 27.

G

Gavarni, 10
Gesner (Conrad), 42.
Gibs (Margaret), 117, 119
Godsalve (Thomas), 115.
Grisacria (Anna), 117
Guarienti (Pietro), 30.
Gualter (Rudolf), 154
Gueudeville, 75.
Guilford (Sir Henry), 113.
Gysen (Georges), 136.

H

Hans (de Zurich), 158.
Haryson (John), 159.
Harrys, 119
Hazlitt (William), 182.
Hegner (Ulrich), 3.
Henri VII, 151.
Henri VIII, 111, 112, 115, 122, 147, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 172, 173, 176, 178, 182, 183
Herbster (Hans), 26.
Hertenstein, 27, 28, 41.
His (Edouard), 3, 90, 121.
His Heusler, 159.
Holbein (Ambroise), 15, 21, 22, 32.
Holbein (Philipp), 124, 158, 159, 174
Holbein (le Vieux), 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15.
Holbein (Sigismond), 6, 11, 12, 15, 22, 167.
Hollar (Wenceslas), 158, 161.
Hornebolt, 112.
Hottinger, 123.
Howard (Catherine), 164, 177.
Huth, 115
Hutton (John), 153.

J

Janet (voir Clouet).
Jean d'Anvers, 159, 174, 176, 178
Josse van Cleef, 112.

K

Kannengiesser (Dorothée), 23, 56.
Klauber (Hans), 80.
Kratzer (Nicolas), 115, 124, 166.

L

Leemput (Lemy van), 151.
Lehmann (Rudolf), 56.
Leland (John), 140, 168.
Léonard de Vinci, 2, 156, 165, 166, 183.
Lutzelburger (Hans), 82, 88, 89, 90, 91.

M

Mabel, 159.
Maguire, 154.
Mander (Carel van), 13, 172.
Mantegna, 11, 28, 41, 145, 18[illegible].
Mantz (Félix), 123.
Marggraff (Rudolf), 14, 18.
Mariette, 89, 90, 138, 142, 161, 163.
Marot (Clément), 168, 183.
Matsys (Quentin), 58, 62, 111.
Maximilien Ier, 74.
Maynert (Harry), 174, 176.
Meier (Jacob), 23, 24, 29, 38, 5[illegible], 51, 54, 56, 100, 125.
Meier (Anna), 56.
Michel-Ange, 142.
Middleton (Alicia), 117, 119.
More (Cecilia), 117.
More (Elizabeth), 117, 119.
More (fils du chancelier), 117.
More (John), 196, 117, 118, 166, 182.
More (Thomas), 2[illegible], 58, 60, 62, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 135, 141, 170.
Morrett (Hubert), 159, 160, 161.
Muntz (Eugène), 29, 138.

O

Obynger (Olrycke), 174, 176.
Offenburg (Dorothée), 57.
Oporinus, 26.
Orton, 59.

P

Parr (Catherine), 177.
Patenson (Henry), 117.
Patin (Charles), 28.
Paul III, 153.
Pirkheimer (Bilibald), 58, 123.
Penni (Bartolommeo), 163.
Piero di Cosimo, 78.
Piero della Francesca, 165.
Piles (Roger de), 47.

R

Rabelais, 183.
Raczinski (le comte), 30.
Raphael, 1, 128, 151.
Reynolds (Joshua), 139.
Rhenanus (Beatus), 22.
Rieher (Eucharius), 121.
Roper (Margaret), 117, 118, 122.
Rumohr, 3.
Ruskin (John), 136.

S

Sandrart (Joachim), 28.
Schaffner (Martin), 181.
Scharf (Georges), 154.
Schmidt (Elsbeth), 109, 121, 122, 124, 135, 1[illegible]7, 174, 175.
Schuman (Michel), 109, 122, 124.
Schw[illegible]er (George), 22, 158.
Seymour (Jane), 148, 150, 152, 153.
Sforza (Francesco Maria), 153, 155.
Snecher (Antony), 174, 176.
Southwell (sir Richard), 150.
Stowe, 173.
Suermondt, 167, 170.

T

Trechsel (Melchior et Gaspard), 82, 88, 89, 90, 91, 92.
Toto (Antonio), 148, 176.
Tudor (Marie), 158, 159.
Tybis (Gerick), 139.

V

Vasari, 3, 78.
Vaux de Harvedon (Lord), 114.
Vauzele (Jean de), 88, 89.
Vertue (Georges), 119.
Vicary, 173.
Vœgelin, 29.
Vorsterman, 142.

W

Waagen, 142, 144, 176.
Walpole (Horace), 62, 89, 110, 143, 163.
Warham (William), 112, 113, 137, 166.

Winn (Charles), 119.
Wyatt (Thomas), 140, 168.
Wirth, 123.
Wolf (Théodore), 90.
Woltmann (Alfred), 3, 14, 15, 42, 54, 121, 166.
Wornum (Ralph), 3, 11, 12, 30, 47, 54, 62, 115, 119, 173.
Wotton (Nicolas), 164.
Wright (Andrew), 137, 148, 176.

Z

Zeitblom (Bartholome), 10.
Zetter, 42.
Zucchero (Federigo), 141, 142.
Zwingli, 123





TABLE

DES GRAVURES CONTENUES DANS LE VOLUME

GRAVURES HORS TEXTE

Pages.

La Femme de Holbein. (Dessin du musée de Bâle *Gravure de Courtry* 1

Hans Holbein. (Dessin du musée de Bale.) *D'après Édouard Lièvre* 16

Jacob Meïer. (Dessin du musée de Bâle.) *D'après Édouard Lièvre* 22

Le Christ mort. (Musée de Bâle.) *Gravure de H. Valentin* 32

La Passion. (Dessins du musée de Bâle) :

1. Le Christ devant Caïphe 44
2. La Flagellation 44
3. Jésus insulté par les soldats 44
4. Le Christ couronné d'épines 44
5. Pilate se lavant les mains 44
6. Ecce Homo 44
7. La Montée au Calvaire 44
8. Le Christ dépouillé de ses vêtements 44
9. La Mise en croix 44
10. Jésus entre les deux larrons. *Ces 10 planches d'après Édouard Lièvre* . . 44

Érasme. (Musée du Louvre.) *Gravure de H. Lefort* 60

La Famille de Thomas More. (Dessin du musée de Bâle.) *D'après Édouard Lièvre* . . . 116

Combat de lansquenets. (Dessin du musée de Bâle.) *D'après Édouard Lièvre* 128

Saint Michel. (Dessin du musée de Bâle) *D'après Édouard Lièvre* 128

Les Deux Lanquenets. (Dessin du musée de Bâle.) *D'après Édouard Lièvre* 128

Costumes des femmes baloises. (D'après les dessins du musée de Bâle) :

1. Grande dame 128
2. Dame de la noblesse 128
3. Dame de la bourgeoisie 128

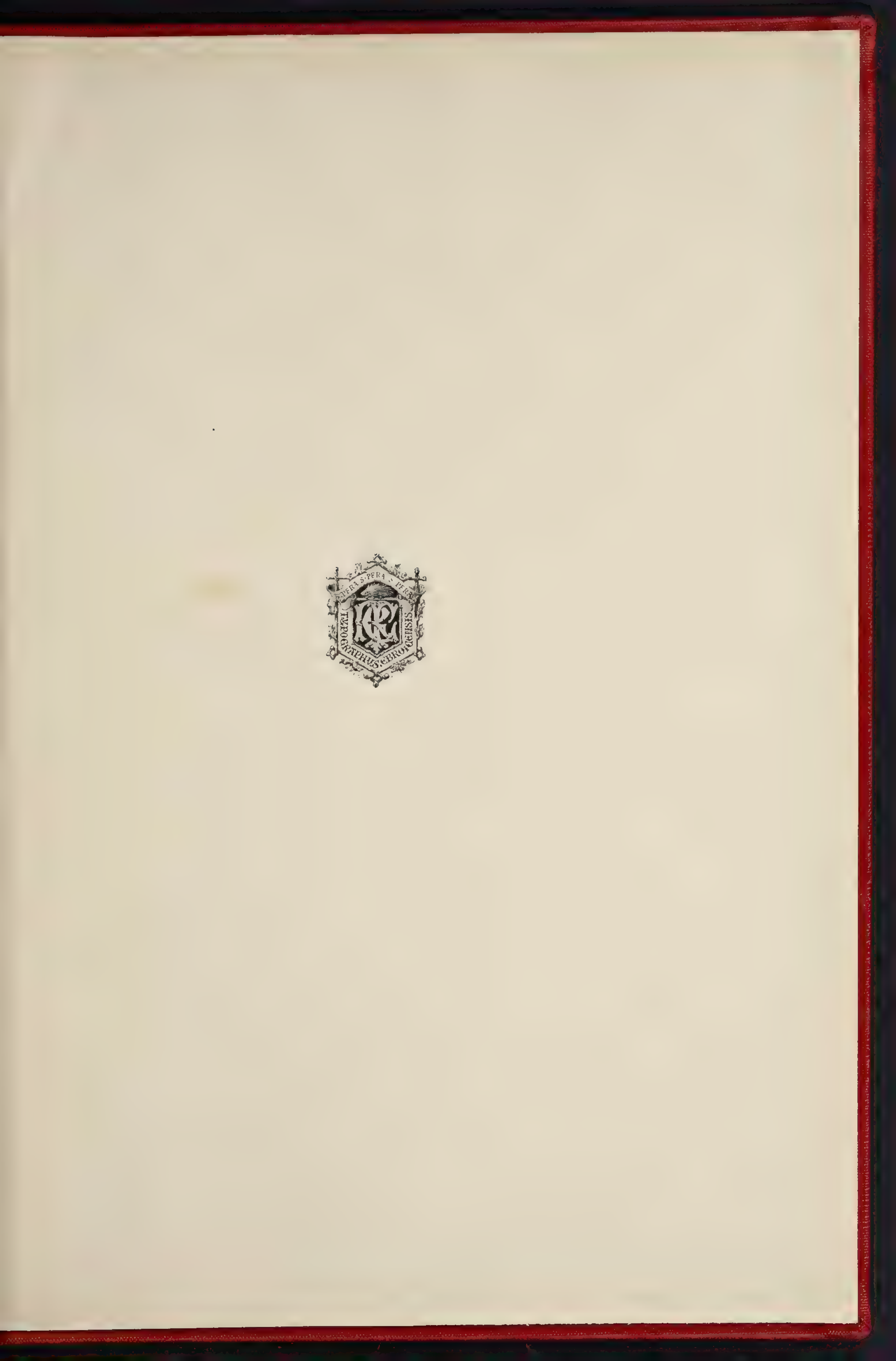
4. Jeune Fille bourgeoise 128
5. Cabaretière. 129
6. Courtisane. *Ces 6 planches par Édouard Lièvre* 128
Fourreaux de poignard. (Dessin du musée de Bâle.) *D'après Édouard Lièvre*. 160
Henri VIII octroyant une charte à la corporation des Barbiers de Londres. 172

GRAVURES DANS LE TEXTE

(Les fleurons, les lettres ornées et les culs-de-lampe des chapitres sont gravés d'après Holbein.)

Ambroise et Hans Holbein, dessin de Holbein le Vieux. (Cabinet des Estampes de Berlin.). . 16
L'Ange de l'Annonciation et la Vierge, volets extérieurs du *Martyre de saint Sébastien*. (Pinacothèque de Munich.) *Gravure de Froment*. 19
Marque de Jean Froben. 24
Une autre marque de Jean Froben. 25
Titre des *Epigrammata* de Thomas More. (Bâle, 1518.) 26
Les Trois Paysans. (Dessin du musée de Bâle.). 31
Portrait d'un jeune homme. (Dessin du musée du Louvre.). 34
Portrait d'homme. (Dessin du musée du Louvre.). 35
Le Prophète Samuel et le roi Saül. (Dessin du musée de Bâle.) 39
Roboam menaçant ses sujets. (Dessin du musée de Bâle.) 40
Frontispice d'un traité de Saint-Augustin, 1522. (Tiré de l'*Art pour tous*.). 43
Portrait d'une jeune femme. (Dessin du musée du Louvre.). 45
Le Christ couronné d'épines. (Musée de Bâle.) *Gravure de Méaulle* 48
La Mère de douleur. (Musée de Bâle.) *Gravure de Méaulle* 49
Anna Meïer. (Dessin du musée de Bâle.). 52
Dorothée Kannengiesser. (Dessin du musée de Bâle.). 53
Jacob Meïer. (Dessin du musée de Bâle.). 53
La Madone de Darmstadt. (Collection de la princesse Charles de Hesse.) *Gravure de Méaulle* . 59
Frontispice du *Novum Testamentum*, 1519. 59
Les mains d'Érasme. (Dessin du musée du Louvre.) 61
Érasme appuyé sur le dieu Terme. (D'après l'ancien bois conservé au musée de Bâle.). . . . 63
L'Éloge de la Folie. (83 dessins.). 65-73
Triomphe de la Mort. (Encadrements de pages ; dessins du XV[e] siècle.) 78-79
Alphabet de la Mort. (24 lettres.). 81
Les Simulacres de la Mort. (45 sujets.) 83-87
Tableaux de l'Ancien Testament. (94 tableaux.). 93-108
Lord Vaux. (Dessin du château de Windsor.). 114
Volet de l'orgue de la cathédrale. (Dessin du musée de Bâle.). 126
Autre volet de l'orgue de la cathédrale. (Dessin du musée de Bâle.) 127
Écusson tenu par des lansquenets. (Dessin du musée de Bâle.). 128
La Vierge et Sainte Anne. (Dessin du musée de Bâle.). 129

Pages.
Le Christ entre la Vierge et Saint Jean. (Dessin du musée de Bâle.) 130
L'Évêque saint Pantale. (Dessin du musée de Bâle.) 131
La Vierge et Saint Jean jouant avec l'Enfant Jésus. Dessin du musée de Bâle.) *Gravure de Smeeton-Tilly* 133
Un Docteur. (Ancienne Collection du comte de Pourtalès.) *Gravure de Sotain* 141
Le Triomphe de la Richesse. (Dessin du musée du Louvre.) 145
Sir Nicolas Carew. (Dessin du musée de Bâle.) 145
La Coupe de Jane Seymour. (Dessin de la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford.) 150
Henri VIII. (Carton de la collection du duc de Devonshire.) 152
Hubert Morrett. (Dessin du musée de Dresde.) 160
Une Coupe de Holbein. (D'après la gravure de Wenceslas Hollar.) 161
Horloge de Henri VIII. (Dessin du British Museum. 162
Fourreau d'une dague. (Dessin du musée de Bâle.) 162
Un Jeune Homme. (Musée de Berlin) *Gravure de Pannemaker* 168
L'Homme au grand chapeau. (Dessin du musée de Bâle.) 169
Le Fauconnier. (Musée de la Haye.) *Gravure de Léveillé* 171
Portrait d'un Anglais. (Dessin du musée de Berlin.) 172
Dame de la cour de Henri VIII. (Dessin du musée de Bâle.) 175
Personnage inconnu. (Dessin du château de Windsor.) 177


TYPOGRAPHUS



